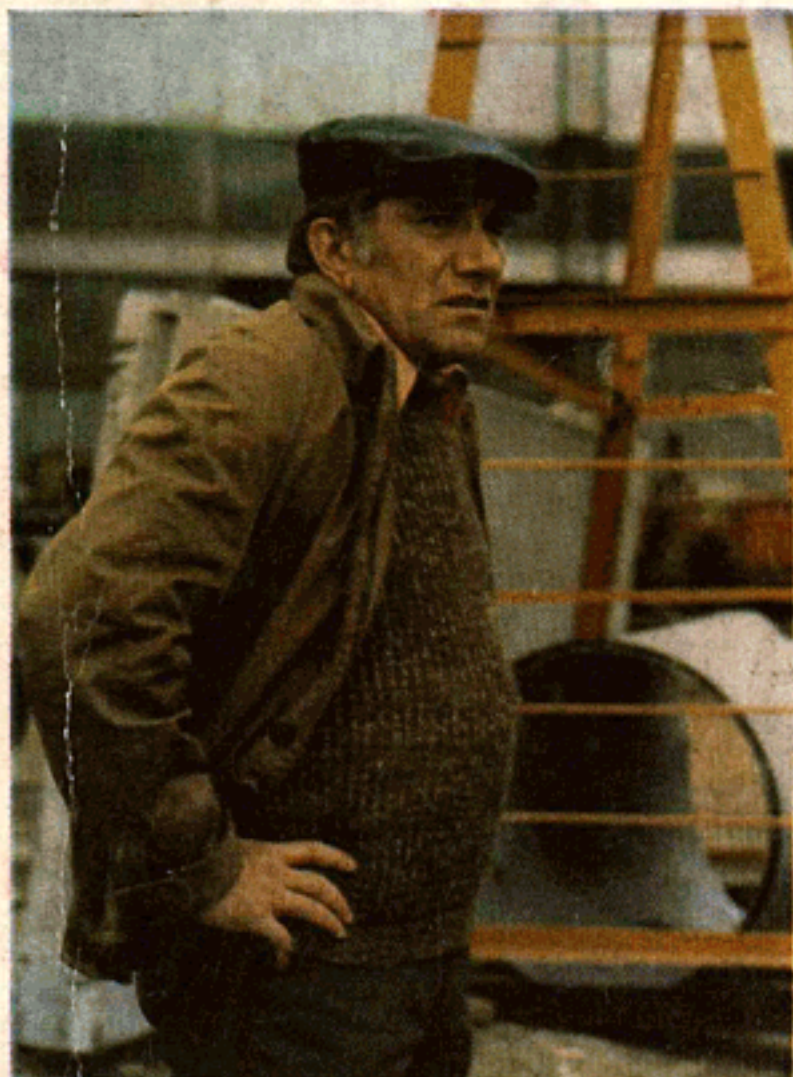
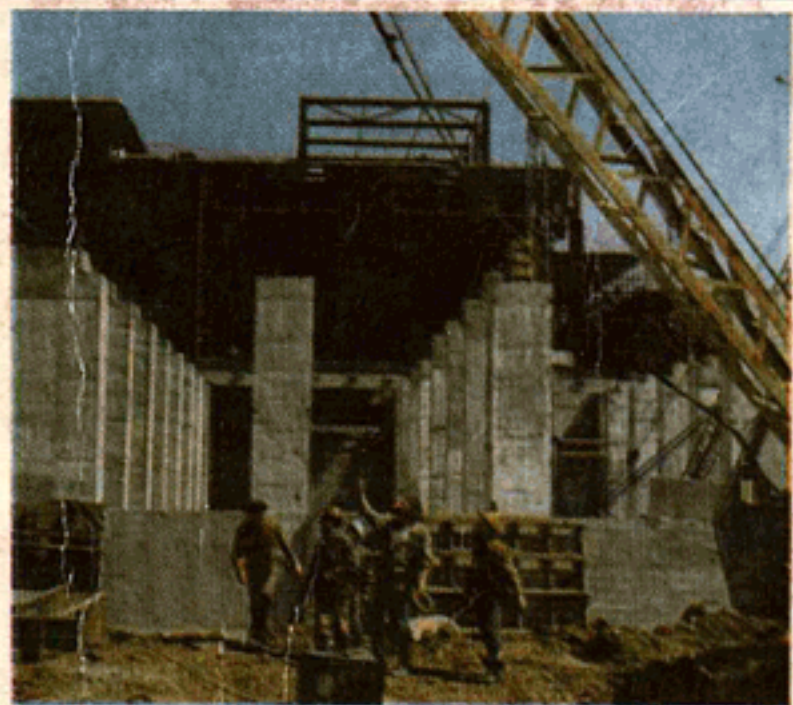




Фильм
«Коней на переправе не меняют»,
режиссер Г. Егиазаров



Искусство
КИНО
12 1980



Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАИСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Армен Джигарханян (слева вверху);
кадр из фильма (слева внизу);
Леонид Марков (справа) в фильме
«Коней на переправе не меняют»
(режиссер Г. Егiazаров, «Мосфильм»).

На 2-й стр. обложки
Олег Корчиков, Юрий Григорьев
и Ольга Гаспарова; кадры из фильма;
Владимир Борисов (внизу слева)
в фильме «Хлеб, золото, наган»
(режиссер С. Гаспаров,
Киностудия имени М. Горького)

На 4-й стр. обложки
Кадры из фильма «Коней на переправе
не меняют»

СОДЕРЖАНИЕ

Готовясь к XXVI съезду КПСС

3	Кино эпохи НТР
9	Ответственность перед будущим
16	Сегодня и всегда
20	Экран этих дней
28	«Всего дороже»
31	«Старт в великое будущее»
34	«Тегеран-43»
37	«Факты минувшего дня»
41	«Коней на переправе не меняют»
44	«От Буга до Вислы»
48	«Особо важное задание»
52	«Половодье»
55	«Твой сын, земля»
55	Современность и экран
69	Сибирские маршруты кинодокументалистов
69	Новые фильмы
79	Все ружья стреляют
90	Защитить революцию!
91	К спору о фильме «Вавилон-XX»
100	Фабрикан-XX, или Взрыв традиции
107	Поиски гармонии
107	Наши юбиляры
108	Долгая счастливая жизнь
110	Любимый народом
110	Он играет Время
110	Клуб молодых
110	Вступление
128	Кирилл Арбузов и Елена Финогеева
128	Анна Каменкова
128	Лариса Кузнецова и Игорь Нефедов
128	Кайе Михельсон
128	Софик Саркисян
128	Андрей Смоляков
128	Андрей Ташков
128	За рубежом
143	О прошлом — во имя будущего
158	Советское кино глазами итальянцев
161	Федерико Феллини
161	Сценарий
161	Приказ: огня не открывать
189	Содержание журнала «Искусство кино» за 1980 год

А. Згуриди

Н. Мащенко

Э. Шенгелая

Г. Боровик, К. Славин

В. Трошкин

А. Алов, В. Наумов

В. Басов

Г. Егiazаров

Т. Левчук

Е. Матвеев

В. Четвериков

Р. Чхеидзе

Г. Прожико

Андрей Плахов

Ю. Тюрин

Людмила Лемешева

С. Горячева

Марина Ладыкина

Григорий Чухрай

Ролан Быков

Савва Кулиш

Л. Менакер

Никита Михалков

Лейда Лайус

Г. Малян

В. Краснопольский

В. Усков

Владимир Фокин

Иржи Секвенс

Ольга Боброва

Андрей Тарковский

Георгий Марков

Эдуард Шим

Cinema Art

Iskusstvo Kino

- Preparing for the XXVth Congress of the CPSU'**
Aleksandr Zguridi Cinema in an Age of Technological Progress (p. 3)
Nikolay Mashchenko The Responsibility for the Future (p. 9)
Eldar Shengelaya Today and Always (p. 16)
 Soviet film-makers share their reflections on Soviet cinema of a period between XXV and XXVI CPSU Congresses
- The Screen of These Days**
Genrikh Borovik «The Dearest of All» (p. 20)
Konstantin Slavin
Vladlen Troshkin «Start to the Great Future» (p. 28)
Aleksandr Alov «Teheran-43» (p. 31)
Vladimir Naumov
Vladimir Basov «The Facts of By-gone Days» (p. 34)
Gavriil Yegiazarov «Don't Change Your Horses on the River Crossing» (p. 37)
Timofey Levchuk «From the Bug to the Vistula» (p. 41)
Vitaly Ghetverikov The Flood (p. 48)
Revaz Chheidze «The Land, It's Your Son» (p. 52)
 The films' authors tell about their works in a pre-congress period

The Time and the Screen

- Galina Prozhiko* Siberian Routes of Documentary Film-directors (p. 55)
 An article about the films dealing with present day of Siberia and the Far East

New Films

- Andrey Plakhov* All Guns Fire (p. 69)
 Review on a film «The Crew» («Mosfilm», 1979)
Yury Tyurin To Defend the Revolution (p. 79)
 Review on a film «The Conspiracy against the Republic» (CSDF, 1980)
Lyudmila Lemesheva Fabian-XX, or the Outburst of the Tradition (p. 90)
Svetlana Goryacheva Looking for Harmony (p. 100)
 The close of the discussion of the film «Babylon-XX»

Our Jubilees

- Marina Ladynina* Long and Happy Life (p. 107)
Grigory Chukhrai Beloved by the People (p. 108)
Rolan Bykov He Plays Time (p. 108)
 To the 70th anniversary of prominent soviet actor Nikolay Kryuchkov

Club of the Young

- Savva Kulish* The Prelude
Leonid Menaker Kirill Arbuzov and Yelena Finogeyeva (p. 110)
Nikita Mikhalkov Anna Kamenkova (p. 114)
Leyda Layus Larisa Kuznetsova and Igor Nefyodov (p. 117)
Genrikh Malyan Kaie Mikhelson (p. 119)
Vladimir Krasnopolsky Sofik Sarkisyan (p. 122)
Valery Uskov Andrey Smolyakov (p. 124)
Vladimir Fokin Andrey Tashkov (p. 126)

Abroad

- Irzhik Sekvens* About the Past for the Sake of the Future (p. 128)
 Prominent Czecho-Slovak film-director about modern film process
Olga Bobrova The Soviet Cinema Viewed by Italians (p. 143)
 Italian press about the programme of the Soviet films at Pезаро Cinema Festival
Andrey Tarkovsky Federico Fellini (p. 158)
 To the 60th anniversary of prominent italian film-director

Script

- Georgy Markov, Eduard Shim* The Order: Hold the Fire (r. 161)
 Contents of «Cinema Art» for 1980 (p. 189)

© Журнал «Искусство кино», 1980

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319 ул. Усневича, 9. Тел. 151-02-72
 Подп. к печати 10.10.80. А-11232
 Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
 Сдано в набор 12.09.80
 печ. л. 12,12 усл., п. л. 14,18
 уч.-изд. л. 18,3.
 Печать высокая
 Тираж 56000 экз. Заказ 2307
 Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
 г. Чехов Московской области



Наш курс сформировался, его верность проверена практикой. Он принес свои положительные результаты как в области внутренней, так и внешней политики. Вместе с тем жизнь выдвигает перед нами новые задачи, пути решения которых нам и предстоит определить на съезде.

Л. И. БРЕЖНЕВ

*А. Згуриди,
секретарь правления
Союза кинематографистов СССР*

Кино эпохи НТР

В канун XXVI съезда партии, который станет вехой в истории нашей великой страны, задумываешься, чем запомнилось нам минувшее пятилетие, какие черты определили нашу жизнь в эти годы, в чем состоят приметы движения, динамики нашего социалистического бытия, отразившиеся и в сфере кинематографа, закономерно повлияв на его развитие.

Решения XXV съезда КПСС наш народ единодушно воспринял как развернутую программу вдохновенного самоотверженного труда. Призывая с трибуны съезда полнее реализовать наши огромные возможности, Леонид Ильич Брежнев говорил: «Впереди — большая и сложная работа. Но нет сомнений, что наша партия, наш народ справятся с ней с честью и впишут новую замечательную страницу в летопись строительства первого на земле коммунистического общества».

Претворяя в жизнь намеченное партией, советские люди добились больших успехов в экономике, социальном строительстве, в области культуры. С 1975 по 1979 год национальный доход страны увеличился на 19 процентов, объем промышленной продукции — на 20 и

сельского хозяйства — на 9 процентов. Только за четыре года десятой пятилетки капитальные вложения превысили 500 миллиардов рублей, что уже больше, чем за всю девятую пятилетку. Ежегодно вступает в строй свыше 200 крупных промышленных объектов. Яркий пример роста нашего экономического и промышленного потенциала — создание в последние годы известных во всем мире Тюменского комплекса по добыче нефти и газа, Камского автомобильного завода, Атоммаша, строительство Байкало-Амурской магистрали, освоение богатств Сибири, Севера и Дальнего Востока, преобразование Нечерноземья.

Наши достижения — результат последовательной, научно обоснованной политики Коммунистической партии, ключевые положения которой на 70-е годы были сформулированы в материалах XXIV и XXV съездов, получили дальнейшее развитие в решениях Пленумов Центрального Комитета, в постановлениях ЦК и Совета Министров СССР, принятых в этот период. Важнейшим итогом выполнения этих предначертаний явились усиление могущества и международного авторитета страны, возросшее благосостояние советского народа. «Все минувшее десятилетие продолжался устойчивый рост экономического и научно-технического потенциала нашей Родины, возможностей промышленности и сельского хозяйства, — отмечал товарищ Л. И. Брежнев на встрече с избирателями 22 февраля 1980 года. — Это позволило существенно повысить жизненный

уровень народа, что было и остается главной целью всей нашей хозяйственной деятельности. За семидесятые годы реальные доходы на душу населения увеличились в полтора раза. Свыше 108 миллионов человек улучшили свои жилищные условия. А это, товарищи, более 40 процентов населения страны». Такие цифры не могут не впечатлять!

Важнейшим после XXV съезда КПСС общественно-политическим событием в жизни советского народа было принятие Конституции СССР и Конституций союзных и автономных республик. В новой Советской Конституции отражены исторические завоевания нашего народа, основные черты развитого социалистического общества и его политической организации, раскрыты демократические принципы Советского государства, его классовая сущность и общенародный характер. Всенародное обсуждение проекта Конституции СССР, в котором приняли самое живое участие миллионы советских людей, — свидетельство роста их социально-политической активности, ясного понимания ими тенденций и перспектив общественного развития, международного положения, их заботы о процветании социалистической Родины.

В полном соответствии с внутренней политикой Коммунистической партии осуществлялся наш внешнеполитический курс, получивший свое выражение в принятой XXIV и XXV съездами КПСС и одобренной всем прогрессивным человечеством Программе мира; благодаря ее осуществлению, согласованному мирному наступлению стран социалистического содружества, поддержанному всеми миролюбивыми силами планеты, удалось противопоставить действиям активизировавшихся в последнее время поборников «холодной войны» новые успехи в деле разрядки международной напряженности. Твердый миролюбивый курс Советского Союза и других стран социализма, могущество социалистического содружества надежно противостоят реакционным силам воинствующего империализма во главе с нынешним руководством США, сдерживают милитаристские, агрессивные круги, которым хотелось бы торпедировать разрядку.

Все мы помним, сколь серьезное внимание было уделено на XXIV и XXV партийных съездах дальнейшему развитию социалистической культуры, проблемам художественного творчества. Подчеркнув, что подход XXIV съезда к вопросам литературы и искусства полностью себя оправдал, Леонид Ильич Брежнев отметил в докладе на XXV съезде КПСС: «Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества.

Этот положительный, животворный процесс отразился, естественно, в тех новых произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду были особо выделены те тематические направления, на которых советская литература и искусство достигли наиболее заметных успехов: производственная тема, тема Великой Отечественной войны, тема морали, нравственных исканий, тема борьбы за мир, за освобождение народов, интернациональной солидарности трудящихся в этой борьбе. Советские кинематографисты с полным правом могут сказать, что в художественном осмыслении этих тем есть и их заметная лепта. Руководствуясь выводами и рекомендациями XXIV и XXV съездов, Постановлениями ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О работе с творческой молодежью», «О дальнейшем развитии идеологической, политико-воспитательной работы», живо откликающаяся на содержательные, страстные, будящие творческую мысль художников приветствия товарища Леонида Ильича Брежнева студии «Мосфильм», всесоюзным кинофестивалям, международным киносмотрам в Москве и Ташкенте, деятели советского кино в последние годы существенно обогатили свое искусство, вышли на новые творческие рубежи, глубже и

заинтересованнее вникали в животворные перемены, которые происходили в этот период в обществе зрелого социализма. В десятой пятилетке наша кинематография поднялась на новую ступень развития.

Связи киноискусства с действительностью проходят по многим направлениям. Окружающая жизнь, общественный климат определяют, в главном, атмосферу творчества, настроение кинематографистов. От этого во многом и зависят результаты нашей работы. Работа наша протекает ныне в исключительно благоприятных условиях, активно и плодотворно. В прошлом году праздновалось 60-летие советского кино, и каждый из нас с чувством понятной гордости и удовлетворения воспринял слова из приветствия Леонида Ильича Брежнева, где подчеркивалось, что «наши кинофильмы правдиво раскрывают историю социалистического общества, характер нового человека, утверждают советский образ жизни». Да, наш экран живет одной жизнью с народом, одной жизнью с веком. Сознавая это, испытываешь не только волнующее чувство радости, но и задумываешься об огромной ответственности художника перед партией и народом. «Искусство кино призвано отвечать возросшим духовным запросам народа,— говорил товарищ Л. И. Брежнев, приветствуя советских кинематографистов в день славного юбилея. — Это предполагает высокую требовательность мастеров кино к своему творчеству, глубокий критический анализ процессов киноискусства, подлинно новаторский поиск творческих решений в целях создания произведений, достойных нашей эпохи».

Эпоха, время, в которое мы живем... Содержание этих емких многогранных понятий сегодня все более и более усложняется. Но есть корневые, основополагающие признаки, доминанты современности, на которые и надо ориентироваться. Преумножать духовное достояние советских людей, участвовать в деле мирного созидания, способствовать материальному прогрессу общества — таковы, в общих чертах, центральные задачи игрового, документального, научного кино, отвечающие историческим целям социализма и наполняю-

щиеся в процессе каждодневной практики конкретным, осязаемым смыслом. Наш кинематограф располагает ныне всем необходимым для успешного решения этих задач.

Пятилетие между XXV и XXVI съездами партии явилось исключительно важным периодом для всего советского киноискусства. Художники, работающие в игровом кино, наши документалисты, мастера научного кинематографа пришли к XXVI съезду КПСС как сплоченный, боевой отряд творческой интеллигенции, выполняющей высокую и ответственную задачу пропагандистов нашей партии, разведчиков всего нового, передового, людей, неустанно, из года в год, изо дня в день ведущих кинолетопись великой эпохи.

Наше кино никогда не было простым фиксатором событий и фактов, но всегда стремилось проникнуть в самую глубь материала действительности, раскрыть главные закономерности исторического процесса, публицистически утверждая величие коммунистических идеалов, торжество советского строя, советского образа жизни. Лучшие наши кинопроизведения отличаются серьезность замысла и глубина его воплощения, яркая образность и эмоциональность, правда и достоверность в освещении сегодняшнего дня и исторического прошлого.

Именно такие качества в максимальной мере проявились при создании многосерийной документальной эпопеи «Великая Отечественная». Авторы двадцати исторических фильмов, объединенных общей темой, идеей, проделали огромной сложности работу и добились уникального результата. Практически впервые зритель получил возможность охватить разом всю бескрайнюю панораму событий второй мировой войны. И не только наш зритель, но и зарубежный, что немаловажно, особенно сегодня, в момент осложнения международной обстановки. Ленты «Великой Отечественной» вновь возвратили память людей к фактам недавнего прошлого, о котором кое-где стали уже забывать. А многие и вовсе не знали: недаром же за границей сериал шел под символическим, многозначительным названием «Неизвестная война»! Картина абсолютно заслуженно получила самую высокую зритель-

скую оценку, была удостоена Ленинской премии. Сейчас ее создатели приступили к работе над другим многосерийным фильмом — о восстановлении нашего народного хозяйства в послевоенные годы, о том, как поднималась из руин земля, разоренная войной. В основе будущей картины лежит известная книга Леонида Ильича Брежнева «Возрождение», вторая часть трилогии («Малая земля», «Возрождение», «Целина»), обобщившей героический опыт военных лет, коллективную мудрость партии, которая вдохновила советский народ на величайший в истории трудовой подвиг по подъему экономики страны и освоению целинных земель. Думаю, что нас ждет встреча еще с одним заметным произведением документального киноискусства на очень важную тему, задуманным широко и интересно.

Советские документалисты создали в последние годы ряд приметных картин на историко-революционную тему. В документальных лентах «Ленин и время», «Революции полководец», «Дорогой Ленина» запечатлены черты незабываемого образа Владимира Ильича. В прошлом году Ленинской премии удостоен фильм «Повесть о коммунисте», который рассказывает о многогранной творческой деятельности товарища Л. И. Брежнева.

На июньском (1980 г.) Пленуме ЦК КПСС отмечалось, что «в результате прежде всего многосторонней и активной деятельности Советского Союза, социалистического сотрудничества, опирающейся на рост экономической и оборонной мощи стран социализма, в 70-х годах было достигнуто оздоровление международной обстановки». Однако, как говорится в Постановлении Пленума Центрального Комитета КПСС от 23 июня 1980 года «О международном положении и внешней политике Советского Союза», «в последнее время этим позитивным процессам агрессивные империалистические силы противопоставили политику, диктуемую нежеланием считаться с реальностями современного мира — с упрочением позиций социализма, успехами национально-освободительного движения, ростом свободолюбивых демократических сил в целом. Империализму хотелось бы затормозить объек-

тивный процесс обновления мира. Руководители военного блока НАТО, и прежде всего США, взяли курс на то, чтобы нарушить сложившееся в мире военное равновесие в свою пользу и в ущерб Советскому Союзу, социалистическим странам, в ущерб международной разрядке и безопасности народов». В создавшихся условиях особое значение приобретает деятельность советских кинематографистов, разрабатывающих актуальную политическую проблематику. В активе наших документалистов есть такие, к примеру, удачные фильмы, посвященные острым вопросам международной жизни, борьбе за мир и национальное освобождение, как «Палестинцы: право на жизнь», «Пекин — тревога человечества», «Тихие американцы», «Кто сеет ветер...», «Безумие», «ФРГ — урок немецкого», «Сговор», «Кампучия: народ, который хотели убить», «Никарагуа: крах диктатуры», Афганистан — революция продолжается».

Ныне научно-техническая революция, которая всего лет двадцать назад была понятием гипотетическим, стала реальностью, могучим фактором, оказывающим влияние на почти все без исключения стороны жизни современного человека. Никогда еще на всем протяжении истории наука не поднималась до столь поразительных высот, как в наш век. Каждый день приносит нам сообщения о все новых и новых открытиях и достижениях в мире науки и техники. В результате роль документалистики, посвященной различным аспектам научно-технического прогресса, роль научно-популярного, научного кинематографа постоянно возрастает. Мы уже не можем представить свою жизнь без фильмов научного содержания, без научных телепередач. Научно-популярные ленты, подобно книгам, журналам, газетам, прочно вошли в наш быт, стали каждодневной потребностью. А наша научная кинематография, благодаря последовательной заботе партии и правительства о ее развитии, стала одной из важнейших отраслей современного кино и занимает ведущие позиции в мире.

Ежегодно деятели советского документального и научного кино создают сотни кинокартин, пропагандирующих достижения современ-

ного производства, наши успехи в области науки и техники, фильмы, отражающие творческий, созидательный труд советских людей. За последние пять-десять лет в этой области кинематографии произошли особенно заметные сдвиги. Теперь наше кино не только фиксирует шаги научно-технического прогресса, но и способствует наращиванию его темпов. Исключительная важность этого последнего обстоятельства вытекает из положения, сформулированного в Отчетном докладе ЦК XXV съезду КПСС, где отмечалось, что «первоочередной задачей остается ускорение научно-технического прогресса... Мы, коммунисты, исходим из того, что только в условиях социализма научно-техническая революция обретает верное, отвечающее интересам человека и общества направление. В свою очередь, только на основе ускоренного развития науки и техники могут быть решены конечные задачи революции социальной — построено коммунистическое общество». И далее: «Представляется существенно важным углубленное исследование вопросов, относящихся к тенденциям развития нашего общества, его производительных сил». На съезде также указывалось, что «из поля зрения советских ученых не должны выпадать обострившиеся за последние годы проблемы окружающей среды и народонаселения. Улучшение социалистического природопользования, разработка эффективной демографической политики — важная задача целого комплекса естественных и общественных наук».

Формулируя магистральные задачи науки и техники в эпоху НТР, намечая основные направления использования их достижений в области материального производства, в сфере экологии и социального планирования, партия тем самым определяет и плацдарм, на котором должны развертываться творческие поиски мастеров документалистики, деятелей научной кинематографии, выдвигает перед ними разнообразные и увлекательные цели. И надо сказать, что кинематографистам, занимающимся документальным и научно-популярным кино и разрабатывающим темы, связанные с реалиями НТР, с различными отраслями науки и материального производства, есть чем гор-

диться, оглядываясь на сделанное в период между двумя партийными съездами. Напомню читателям хотя бы о таких фильмах, вызвавших широкий общественный резонанс (они подробно рецензировались в «Искусстве кино» или назывались в обзорных статьях, опубликованных в журнале), как «В год неспокойного солнца», «Сибирское притяжение», «Дорогами НТР», «Колхоз колхозов», «Командировка на орбиту», «Впереди коммунисты», «Шаги энергетики», «Сибирь. БАМ. Наука», «Диалектика качества», «Дерзайте, вы талантливы», «Поют самолеты», «Сеятель твой и хранитель», «Занимаемой должности соответствует», «Как вычислить удачу?», «Подвиг на островах», «Дороги сильных», «Восточный рубеж отечества».

Надо отметить, что процессы, характерные ныне для научно-популярного кино, во многом схожи с теми, что происходят в игровой и документальной кинематографии. Это, прежде всего, стремление отобразить и проанализировать наиболее важные и злободневные проблемы нашего времени, показать, что происходит на переднем крае фронта НТР, рассказать о людях, трудом которых наука в наши дни становится непосредственной производительной силой. Опираясь на реалии действительности, мастера научно-популярного кинематографа активно выражают свою авторскую позицию, настойчиво ищут новые средства образной выразительности, новые краски, обогащающие язык фильма.

Все чаще мы встречаемся на экране с поиском оригинальных форм и жанров кинопопулярности. Показательна в этом отношении программа XIII Всесоюзного кинофестиваля в Душанбе. В числе наиболее сильных работ, отмеченных наградами нашего жюри, были следующие фильмы: «Сердце» — драматический рассказ о работе хирургов Института сердечно-сосудистой хирургии имени А. Н. Бакулева; «Метаморфозы» — своеобразное киноисследование нравственно-психологических параметров человеческой личности; «Загадочный мир животных» — о деятельности ученых, занимающихся поведением животных, рыб, птиц; «Космос дальних дорог» — репортаж об исследованиях на космической станции «Салют-6».

Отмечая очевидные и обнадеживающие достижения научно-популярного кинематографа, не стоит забывать, что далеко не все наши научные фильмы и документальные ленты, приходящие к ним по характеру затрагиваемых проблем, отличаются глубиной и отвечают задаче распространения научных знаний и передового опыта в самом широком смысле этих понятий. Вместо того, чтобы будить мысль, стимулировать творческую фантазию зрителя, помогать ему досконально разобраться в сути явлений и процессов, представляющих интерес в теоретическом и практическом отношении, экран порой лишь фиксирует факты, настраивает на их пассивное восприятие, скользит по поверхности, ограничиваясь формальным откликом на интереснейшие события, характеризующие современное состояние науки, экономики, технологии. Нуждается в расширении и «география проблематики» научного кино.

По мере развития НТР все более расширяется использование кинематографических методов в школах, в высших учебных заведениях, в профессионально-технических училищах. Кинематограф выходит на одно из главных мест среди других аудиовизуальных средств в педагогической работе, в огромных масштабах ведущейся у нас в стране.

Важным средством научного анализа, незаменимым в ряде случаев инструментом познания является научно-исследовательский фильм. Научно-исследовательская кинематография представляет собой важное подспорье в собственно научной деятельности, помогая ученым установить истину, проследивая явления, в частности — быстро протекающие процессы, за которыми иными способами, кроме кинематографических, и уследить невозможно. Созданию научно-исследовательских фильмов отводится видное место в работе многих наших научных учреждений; есть НИИ, где это дело поставлено очень серьезно. Не так давно по поручению Союза кинематографистов мне довелось открыть проходившую в Москве конференцию ученых, посвященную научно-исследовательскому кино. Среди находившихся в зале заседаний было более четырехсот научных работников только из столичных инсти-

тутов! Многие из них выступили с докладами, показали свои фильмы. К сожалению, эта работа пока не координируется в масштабах страны, что и отмечалось на конференции. Вероятно, Академии наук СССР или Государственному комитету по науке и технике следовало бы создать специальный орган для руководства развитием научно-исследовательского кинематографа.

XXV съезд партии высоко оценил роль художественной интеллигенции в жизни страны. «Советские писатели, художники, композиторы, работники театра, кино, телевидения — все, чей талант и профессиональное умение служат народу, делу коммунизма, заслуживают глубокой благодарности», — говорил с трибуны съезда Леонид Ильич Брежнев. В этих замечательных словах отражена неустанная забота Коммунистической партии и Советского государства о людях искусства, о судьбах социалистической культуры, забота, которая нас ко многому обязывает.

Радостно сознавать, что сегодня наше киноискусство в целом развивается успешно, в атмосфере максимально благоприятной, вдохновляющей на творческие искания, что в кино активно трудятся люди разных поколений, в том числе немало одаренной молодежи, что художники братских республик идут вровень со своими товарищами из Москвы и Ленинграда, а порой и опережают их, что все вместе мы вкладываем силы в общее, необычайно важное дело, создавая искусство, отвечающее запросам человека, велениям времени.

В Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», касающемся всего круга задач, остро актуальных для любой сферы нашей духовной жизни, для каждого из участков идеологической деятельности, включая и киноискусство, говорится: «Сердцевинной идеологической, политико-воспитательной работы было и остается формирование у советских людей научного мировоззрения, беззаветной преданности делу партии, коммунистическим идеалам, любви к социалистической Отчизне, пролетарского интернационализма». Вот исчерпывающе полная характеристика идейных

задач, на решение которых постоянно должна быть направлена творческая энергия советских кинематографистов, ибо наше кино — боевой помощник партии. Быть на высоте стоящих перед нами задач, всегда идти в ногу с жизнью, отдавая все свои силы и талант борьбе за торжество коммунистических идеалов, — наш долг, наша святая обязанность.

Н. Мащенко,

*секретарь Правления
Союза кинематографистов Украины*

Ответственность

перед будущим

Подготовка к очередному партийному съезду — событие всегда чрезвычайно волнующее. Волнующее уже по тому простому обстоятельству, что в это время как-то по-особому чувствуешь значимость своей эпохи, значимость тех событий, творцом и вдохновителем которых является партия Ленина. Партия, а значит, в какой-то степени и ты, ее рядовой. Это ни с чем не сравнимое чувство приобщенности к жизни партии, народа окрашивает все происходящее сегодня, придавая ему большую масштабность, глубину, конкретно-историческую определенность.

Все мы помним, какую высокую оценку получили наше искусство и литература на XXV съезде КПСС. В докладе Л. И. Брежнева была особо отмечена «дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества». Этой оценкой мы вправе гордиться. Но не только, ибо в тех же словах — целая программа нашей работы,

ее направленности на дальнейшее укрепление связей с жизнью, с делами и помыслами миллионов трудящихся. Партия снова и снова возвращает нас к глубокой мысли о том, что задача наша — «писать о современности так, чтобы пером своим приносить посильную помощь практическому делу нашей партии, нашего народа». «Это ведь и теперь, — подчеркнул Л. И. Брежнев в своей речи во время вручения ему Ленинской премии за книги «Малая земля», «Возрождение», «Целина», — главная задача нашей публицистики, нашей массовой пропаганды, всей идейно-воспитательной работы партии. А в более широком плане — и нашей художественной литературы и искусства вообще».

Как тут не вспомнить поистине всенародный интерес, сопутствующий каждой из трех замечательных книг Леонида Ильича. «Малая земля», «Возрождение», «Целина» — яркий славный пример счастливой слиянности мыслей и чувств автора и многомиллионной аудитории его читателей. Вот то воплощение программы творчества деятелей советского искусства, существо которой Л. И. Брежнев емко выразил в той же речи: «Вторгаться в практическую жизнь, помочь народу яснее понять смысл этой жизни и направление ее течения, помочь делать эту жизнь лучше, правильнее, светлее, богаче не только материально, но и духовно — что может быть важнее и благороднее?»

Наиболее удачные произведения советского искусства последних лет — лучшее свидетельство тому, что лишь пытлиное, заинтересованное внимание художника к жизни страны, ее отдельных звеньев, к тому, что составляет содержание каждодневных будней современного человека, способно привести художника к постижению, воссозданию жизненной правды со всей художественной убедительностью и проникновенностью. Ведь только правдой, ею одной, можно пресбыться к сердцам миллионов зрителей. Не той, конечно, уныло бытописательной «правдой», до которой низводят иногда художественное творчество, а — Правдой. Правдой, продиктованной партийной, гражданской совестью, гражданским чувством художника,

его представлениями о мире и месте человека в этом мире, его предвосхищением будущего. Ведь серьезно работающий художник не может не стремиться мыслить, творить, не может жить, не заглядывая в завтрашний день, не пытаясь угадать его облик, его содержание, уже рождающееся в дне сегодняшнем. Вся история искусства доказывает, что интуиция большого художника стоит многого. Достаточно вспомнить тех, кто творил в нашем XX столетии. Максим Горький, Владимир Маяковский, Дмитрий Шостакович, Александр Довженко, Сергей Эйзенштейн — в их творчестве жажда постижения будущего неотделима от жгучей потребности знать, чувствовать жизнь своих современников до самой сокровенной ее сути. Иначе и нельзя представить себе настоящее искусство, чья правда всегда высока, крылата и притом глубоко укоренена в самой что ни на есть реальной, прозаической действительности. Активность жизненной позиции автора и проявляется в произведении искусства прежде всего в умении взглянуть на факты сквозь призму большого исторического времени, не утрав при этом драгоценные подробности даннотоповторимого события, его живую, всамделишную атмосферу, его историческую конкретность.

Вторгаться в практическую жизнь, помогать делать эту жизнь лучше, правильнее, светлее, — какой ответственной и значительной представляется эта непреходящая задача искусства сегодня, в атмосфере жизни нашего общества. Горизонты, открытые перед партией, народом, страной XXV съездом КПСС, стали горизонтами труда, поисков и для советской творческой интеллигенции. Прошедшие пять лет займут, я уверен, особое место в истории нашего многонационального кинематографа, останутся в памяти как время напряженной работы, радостных свершений и серьезных раздумий... Как оценить то, что удалось сделать нам на экране за эти годы? Прежде всего, по примеру партии, с максимальной требовательностью к себе.

Мы живем в последней четверти XX столетия. Дети, рождающиеся сегодня, будут входить в жизнь уже на пороге XXI века, идеалы

и мечты первопроходцев социализма им превращать в историческую плоть. Эти идеалы и сегодня определяют уровень социального, культурного мышления современного человека, что выдвигает перед всем комплексом идеологическо-воспитательной работы, и в первую очередь с молодым поколением, новые требования, обогащающие природу современного творчества. Следует чаще задумываться о том, как, какими средствами вести разговор со зрителем, как обращаться к его уму и сердцу, его гражданской совести. «Необходимо, — сказал Л. И. Брежнев при вручении ему Ленинской премии, — взять за правило говорить с людьми простым и доходчивым языком, откровенно и по-деловому. Пора отрешиться от пышных слов, казенщины и механических повторений. Надо привыкнуть писать, вкладывая в каждую фразу собственную живую мысль, собственные чувства».

Трудно преувеличить значение этой мысли. Достижения правды киноповествования, как и всякой другой правды, — разве возможно оно без предельной внутренней раскрытости, откровенности? Правда всегда глубоко индивидуальна, личностна, если это действительно правда. Она всегда кого-нибудь, что-нибудь да задевает, трогает, одних возмущает, зато других, большинство, радует; поэтому правда в искусстве и не может быть анонимна. Этим и объясняется то обстоятельство, что настоящее, смелое произведение искусства есть такой же гражданский поступок, как и любой другой, совершающийся в иной области человеческой жизни.

И поэтому художник никогда не вправе забывать простой истины: полуправда не сценична, не кинематографична. Лишь правда — наша партийная правда — может обещать художнику настоящую удачу в искусстве. Лишь правда может завоевать ему любовь и уважение миллионов зрителей, как современников, так и благодарных потомков. Высокий пример тому — классики отечественной литературы и искусства — от Маяковского, Довженко до наших современников.

Вспомните знаменитую формулу: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть

обязан». В разные времена вокруг этой фразы сломано немало копьев. Суть, однако, в том, что наше искусство всегда оставалось верным заветам революционных демократов, положивших начало традиции гражданственности нашего искусства, его верности передовым идеалам современности. Каждое последующее поколение по-своему преумножало эту традицию и тем самым передавало ее как эстафету новым поколениям. На нашем поколении, причастном к первому этапу новой истории человечества, лежит поэтому высочайшая ответственность за сохранение, поддержание традиции гражданственности, нашедшей свое высочайшее выражение в коммунистической идейности, исходя не только из ее значимости для нашей судьбы в искусстве, но и из того, что наш пример во многом главенствует в формировании мировоззрения молодых художников.

Говоря сегодня о молодом поколении, мы обязаны поэтому прежде всего обращать взор на себя самих — так ли мы работаем в искусстве, как того требует время, какой «задел» на будущее, для молодых, создаем своими сегодняшними творениями.

А что означает это ненаучное понятие — «задел»? По-моему, как раз то, о чем говорилось на XXV съезде партии: художник лишь тогда познает радость благодарного отклика на свой труд, когда сумеет воплотить творчески то, чем живет страна, что становится частью личных судеб советских людей. В этом, и прежде всего в этом, разгадка успеха тех произведений киноискусства, что прочно вошли в нашу духовную жизнь за минувшие пять лет.

Оставить такой «задел» для новых, вступающих в жизнь поколений — большое счастье и большой труд. Думая об этом, я часто вспоминаю Василия Шукшина. Шукшин завоевал уважение к себе, именно завоевал, долгим и трудным, а главное, честным восхождением к жизненной правде, какой предстала она в его фильмах и рассказах. К Шукшину можно, конечно, относиться по-разному, одного нельзя у него отнять — серьезнейшего отношения к своей в высшей степени гражданской миссии — быть художником. Художником пытливым,

честным, совестливым, не разменивающим золото правды на жалкие медяки полуправд. Учиться у такого художника не значит подражать его манере, не значит даже послушно следовать его мировосприятию. Но воспитывать в себе потребность во всем докапываться до сути, извлекать, отыскивать реальный социальный смысл явлений жизни, видеть перспективу ее развития, учиться этому у Шукшина надо.

И еще пример. Леонид Быков, как и Шукшин, столь рано, безвременно рано ушедший от нас. Он также из тех, чье творчество для молодых — яркий пример общественной одухотворенности, требовательности, принципиальности, нежелания идти на компромисс в искусстве. Очень нелегко, очень трудно он искал себя самого. Не поддаваясь соблазнам ремесла, возможности эксплуатировать успех у публики. И вот сегодня Леонида Быкова нет среди нас, но фильмы его остались, чтобы волновать, будить, звать нас к тому, чему непременно быть впереди.

Лев Толстой писал как-то, что «цемент, который связывает всякое художественное произведение», есть «единство самобытного нравственного отношения автора к предмету... И потому писатель, который не имеет ясного определенного и нового взгляда на мир, и тем более тот, который считает, что этого даже не нужно, не может дать художественного произведения. Он может много и прекрасно писать, но художественного произведения не будет». Единство это — не есть ли оно способность точно определить живой нерв современного бытия, талант слушать свою эпоху, улавливать ее боль, чувствовать, угадывать направленность хода истории? И при этом не рабски следовать за потоком событий — в природе настоящего таланта обладать ясным, определенным идеалом, звать нас к его осуществлению, его пришествию в нашу жизнь. И если художник уходит из жизни, это уже ничего не меняет: мы продолжаем стремиться к тому, к чему он нас звал... Дорогу к правде каждый выбирает свою, к мечте не полагается прикладывать путевую карту. Да это и не нужно — очарование идеала в том и состоит,

что путь к нему надо прокладывать тебе самому.

Определенность художественного идеала представляется мне очень важной составной таланта. Порой объясняют аморфность, не проявленность художнической позиции, авторского идеала своеобразием, якобы присущим современному искусству в отличие от искусства «старого», от искусства 20-х, 30-х годов. Так ли это? Есть у меня на этот счет подозрение, что подобное утверждение не более чем софистика, с помощью которой пытаются обойти истину. Если уж смотреть под таким углом, то что же получится? «Как закалялась сталь» Николая Островского — несовременная книга потому только, что симпатии и антипатии автора и его героя более чем определены? Но возьмем пример поближе: Чингиз Айтматов. В «Белом пароходе» и «Ранних журавлях», как в повестях, так и в одноименных фильмах Б. Шамшиева, разве существует какая-то неясность с авторским идеалом? И разве от ясности идеала данные произведения в чем-то проиграли? Нет и еще раз нет. Или вот еще пример — азербайджанский фильм Р. Ибрагимбекова и Р. Оджагова «Допрос». Не ясностью ли авторской позиции определен успех, пусть и не такой уж шумный (за пределами республики), этой открыто публицистичной по своему духу картины? Уклончивость же, нарочитая недосказанность чаще всего с головой выдают нравственную беспринципность, незнание и непонимание жизни, профессиональную беспомощность. Когда автор цепляется за мелкие житейские подробности, мнимые страсти, когда он играет в объективность отношения к герою, в сущности будучи равнодушным к нему, теряя ценностный критерий в осмыслении его поступков, сути, — это что же, автор «работает в современной стилистике»? Отсутствие своей позиции, своего идеала, согласованного с движением всего общества, никогда не было и не будет признаком настоящего искусства.

Наверное, самые страшные в жизни художника минуты, когда он на какое-то время теряет свежесть восприятия мира, когда он начинает вдруг ощущать, что за профессио-

нальным умением не стоит больше живое чувство, былая ясность, определенность мировосприятия. Настоящий художник всегда остро чувствует крайние точки своего творческого состояния. Закончив «Двенадцать», А. А. Блок записал: «Сегодня я — гений». Но была у него и другая минута: «Стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать». Как важно вовремя это почувствовать — гражданскую неполноценность создаваемого тобой, необходимость наполнить душу новыми впечатлениями, мыслями, образами. Художник растет всю жизнь (в противном случае он перестает быть художником), и довольно часто ему случается бороться с этой «болезнью роста». Важно не спасовать перед ней, переломить себя, выстоять — и в творческой жизни появится новый импульс, забрезжит новый, порой неожиданный поворот. Я говорю это еще и потому, что как раз в последнее время мы нередко вынуждены констатировать снижение творческого уровня художников, совсем недавно, казалось бы, начинавших свой путь работами чрезвычайно интересными, запоминающимися, о которых можно было сразу же, без всякой осторожности сказать, что они талантливы. Неужели талант можно потерять с годами, как теряют энергию, здоровье, как теряют то, что называется молодостью?

Все мы хорошо помним слова из доклада Л. И. Брежнева на XXV съезде КПСС о ценности таланта художника. Обратимся к ним еще раз, воспримем их в контексте, в котором они прозвучали. «Мы рады, — говорил Л. И. Брежнев, — что все увереннее входит в жизнь молодое поколение нашей творческой интеллигенции. Настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние. Мы хорошо знаем, что художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его тревожениях и свершениях».

Как видим, утверждение значимости таланта, размышления о прекрасной миссии творчества неотделимы у Леонида Ильича от требо-

вательной заботы о молодежи. И это отнюдь не случайно. Вспомним, какое сомнение больше других гложет нас в молодости? Бесспорно, сомнение в том, обладаем ли мы тем талантом, без которого немислим художник. Потом приходит признание, а с ним уверенность в своих силах, своих возможностях, своем праве говорить на языке искусства. Однако это право должно всегда сочетаться с чувством огромной ответственности за дарованный тебе талант. Опыт, печальный опыт многих людей показывает, что талант — это не навсегда, что его можно истратить, заглушить в себе. Видимо, все дело в том, что развитие таланта немисливо без роста гражданского самосознания, без закалки в общественном деле. Талант уходит, словно вода в песок, если не укоренен он в интересах народа и государства, если лишен он настоящей партийной страстности, готовности сражаться за идеалы коммунизма. Измена, пусть даже она кажется временной, своему таланту никогда не проходит бесследно. Раз от разу подтачивает она способность человека служить искусству, веру в себя как художника, в свое право говорить от имени целого народа, партии, государства. И потом — теряется уважение идущих тебе вослед, теряется связь с ними, традиции искусства грозят опасность какого-то перерыва в своем органическом развитии. Вот почему, повторяю еще раз, в разговоре о творчестве молодых никогда не следует забывать о самих себе. Ведь для того чтобы требовать, надо прежде всего заслужить право на такую требовательность.

Именно в подобном ключе шел у нас разговор о творчестве молодых на республиканском пленуме Союза кинематографистов два года назад. С тревогой констатировалось, что, несмотря на ряд очевидных достижений, значительное число режиссеров старшего и среднего поколений во многом растратили завоеванные нами позиции. Быть может, по этой причине в обойме удачных лент постоянно фигурируют одни и те же фильмы, список которых пополняется очень редко. Это прежде всего фильмы Л. Быкова «В бой идут одни «старики» и «Аты-баты, шли солдаты...», «Дума о Ковпаке» Т. Левчука, десятисерийный фильм

«Рожденная революцией» Г. Кохана, удостоенный, впервые за многие годы работы украинских кинематографистов, Государственной премии СССР. Это также картины В. Денисенко «Жнецы», «Тревожный месяц вересень» Л. Осыки, «Любаша» А. Муратова, «Полоска нескосенных диких цветов» Ю. Ильенко. Очень весомо выглядит успех первой режиссерской работы И. Миколайчука «Вавилон-XX», заслужившей признание на ряде всесоюзных кинофестивалей. К удачам можно отнести и фильмы молодых мастеров, такие, как «Каштанка» и «Бирюк» Р. Балаяна, «Там вдали, за рекой» М. Ильенко, «Красный петух Плимутрок» М. Беликова. Говорю об этом не для того, чтобы преуменьшить наш идейно-художественный актив. Он велик. И тем не менее то, что некоторые из хороших картин кочуют из списка в список уже многие годы, а бескрылые, лишенные идейной зрелости и смелости фильмы все еще выходят на экран, ощутимо подрывают авторитет нашего кино, прежде всего в глазах молодых, очень тревожно. Ведь какие бы высокие, правильные, красивые слова ни говорили тем, кто вступает сегодня в искусство, слова эти работают очень слабо, если не обеспечены золотым запасом действительно высокохудожественных фильмов. Ничто другое не способно оказать то влияние на молодых, какое может и должен оказывать творческий пример, подлинная требовательность старших к себе и своему искусству.

Последнего как раз и стало нам заметно — мне кажется — не хватать. Если мы и требуем от кого-то, так только от молодых. Когда же речь заходит о признанных мастерах, критический пафос наш, как правило, заметно понижается. Как-то отвыкли мы говорить друг другу правду о наших фильмах, и вот глядишь — и молодые уже в самом начале творческого пути теряют вкус к критике, к требовательному разговору о своих работах. Но ведь ничто так не сближает, как взаимная требовательность, ничто не внушает большего доверия к товарищу по работе, как откровенность. Лицемерные же восхваления способны лишь посеять подозрительность, зависть, раздражение чужим успехом — все то, что не может не влиять

самым отрицательным образом на уровень фильмов. Там, где нет критики, там и похвала не имеет настоящей цены.

Мы должны повести самую решительную борьбу за сплочение нашей творческой семьи на принципиальной, партийной основе. Только добившись успехов в такой борьбе, мы сможем с уверенностью сказать и о том, что должным образом заботимся о своих преемниках, о молодом поколении.

Впрочем, сейчас заботиться о молодых стало кое-где модой. Заботиться, опекать их, не забывая подчеркивать при этом, сколь мы добры и великодушны по отношению к ним... Еще бы — на одной Киностудии имени А. П. Довженко состоялся за последние годы не один десяток только режиссерских дебютов. Было замечено даже, что студия превратилась в нечто похожее на полигон для работы с молодыми. Увы, такой, с позволения сказать, «полигонный метод» не принес особо радующих нас результатов. Видимо, дело не только в том, чтобы доверить молодому режиссеру самостоятельную постановку. Бессистемность, недостаточная продуманность работы с молодыми не могут принести ощутимых успехов. А ведь за каждой неудачей стоит жизненная судьба человека, за которую мы обязаны отвечать.

Конечно, я поневоле несколько сгустил краски, не все так уж плохо в работе с молодыми на Украине. Есть заметные успехи и в Москве, Ленинграде, других республиках. Свидетельством тому появление талантливейших режиссеров, таких, как Н. Михалков, Н. Губенко, А. Герман, В. Абдрашитов, И. Николайчук, О. Неуланд, К. Геворкян... Работы этих режиссеров позволяют говорить о них без всякой скидки на молодость, неопытность — это зрелые, имеющие свой почерк, свой стиль мастера. Многие из этих режиссеров мы принимали у себя на ежегодном республиканском кинофестивале «Молодость», проведение которого приносит очевидную пользу для творческого роста молодых кинематографистов. А в конце прошлого года у нас же, в Киеве, состоялся первый всесоюзный смотр работ молодых. Он принес радость знакомства с не-

сколькими яркими, своеобразными картинами, авторы которых являются несомненной надеждой завтрашнего дня нашего кино. Это и москвич В. Меньшов, представивший интересную, на мой взгляд, поиском контакта с массовой аудиторией, картину «Москва слезам не верит», и ленинградцы М. Ордовский и Г. Кошелев («Случайные пассажиры» и «Старшина»), эстонец О. Неуланд, сразу заявивший о себе как художник высокой, серьезной гражданской мысли в фильме «Гнездо на ветру», и армянский режиссер А. Мкртчян, запомнившийся выбором социально значимой, остро актуальной темы («Добрая половина жизни»). Судя по этому смотру, вполне оправдывает себя недавно созданное на «Мосфильме» экспериментальное молодежное объединение. Среди представленных им работ были справедливо отмечены картина «Встреча» А. Итыгилова (в недавнем прошлом блистательного оператора) и «Лаборатория» А. Панкратова. Кстати сказать, создание такого объединения — явление беспрецедентное в истории мирового кино. Государство вкладывает огромные средства, не ожидая взамен ничего другого, кроме появления интересных молодых художников экрана! Подобная форма работы с молодыми внедряется и у нас, на Киностудии имени А. П. Довженко — отныне ежегодно начинающие кинематографисты будут иметь возможность попробовать себя в создании киноальманаха. Поиск новых организационных форм всегда оправдан, надо только, чтобы осуществлялся он продуманно, целенаправленно.

Можно было бы продолжить перечисление всего того положительного, что есть в работе Госкино СССР, киностудий, Союза кинематографистов с молодыми. Однако в преддверии партийного съезда, следуя ленинскому завету, хочется больше говорить о недостатках, о том, что наболело.

Что замечаешь прежде всего, думая о творчестве молодых кинематографистов? Быть может, время, продолжительность их творческого созревания. Часто тревога наша вызывается именно тем обстоятельством, что человек слишком уж долго ходит в молодых, «пода-

ющих надежды». Ведь иные способны «подавать» эти надежды чуть ли не десяток лет, делая картину за картиной, каждая из которых все что-то кому-то обещает, «дарит надежду». Поневоле возникает вопрос о том, не слишком ли дорого обходится государству такой вот великовозрастный «молодой» ремесленник? Не напоминает ли он в подобных случаях тех, кто ухитряется до 30—35 лет жить за родительский счет? Но дело даже не в материальных потерях — куда более значительными бывают потери моральные. Ведь подобные примеры и создают у иных из начинающих чувство безответственности — за свой талант, за порученное дело, способствуют возникновению опасной иллюзии, что признание твоих творческих способностей является долгосрочным государственным кредитом, страховкой от любой неудачи, даже если она и вызвана твоей же небрежностью, отсутствием сосредоточенности на решении истинно творческих задач.

И тут же вспоминаешь — а долго ли ходили в молодых Эйзенштейн, Довженко, Козинцев, Савченко? Или, если обратиться к недавним примерам, — Андрей Тарковский, Лариса Шепитько, Никита Михалков, Юрий Ильенко, Леонид Осыка? Кажется, никогда они и не числились в «молодых», сразу же, сильно и дерзко заявив о себе как о личностях, как о людях, имеющих свою тему, свой стиль, свое, наконец, неповторимое, ни на кого не похожее лицо. Собственно, когда говорят о художнике, что он «молодой», чаще всего и имеют в виду творческую, гражданскую незрелость, которая не позволяет судить о произведениях того или иного автора с полной серьезностью. Можно ли было, к примеру, говорить как о молодом писателе о 26-летнем Гоголе или о 29-летнем Чехове, авторе «Скучной истории» и «Степи»? Или о 32-летнем Николае Островском, уже написавшем «Как закалялась сталь»? И сегодня, после «Неоконченной пьесы для механического пианино», «Пяти вечеров», «Нескольких дней из жизни И. И. Обломова», кто же будет уточнять, сколько там лет Никите Михалкову? Он зрелый, уже состоявшийся мастер, сотворивший

свой, ни на кого не похожий мир в искусстве. А если в разговоре о режиссере слышишь извиняющую нотку: «Ну, ничего, молод еще», тут уж точно речь идет о человеке, творчески еще не созревшем.

Конечно, нельзя умолчать и о том, что далеко не всегда во всем виноват только дебютант. Довольно часто мы встречаемся с ситуацией, когда начинающему режиссеру «сплавляют» сценарий, от которого отказались опытные мастера. Не сумев отказаться от такого сценария или же в чем-то переоценив свои силы, режиссер в подавляющем большинстве случаев попадает в очень сложное положение, из которого едва ли можно выйти с честью. Временный, казалось бы, компромисс оборачивается поражением, на долгие годы камнем ложащимся на душу молодого художника, сковывая его творческие силы.

Как же важно, чтобы начинающий режиссер получил для своей первой постановки сценарий, являющийся настоящей, высокой кинолитературой! Еще лучше, если в основу сценария положено литературное произведение, принадлежащее перу крупного писателя. Пример Ивана Миколайчука, обратившегося к блистательному роману Василя Земляка «Лебединая стая», лучшее тому свидетельство.

Мы часто слышим: «Режиссер сам выбрал этот плохой сценарий». Верно, сам выбрал, и такой выбор не делает ему чести. Но ведь выбрал он его не из множества хороших сценариев, а из множества плохих. Создается парадоксальная ситуация: на словах мы вроде бы за то, чтобы предоставить молодым все возможности самовыявления, на деле же нередко дебют — средство реализовать залежавшийся сценарий. Так, во всяком случае, иногда получается. Казалось бы, и проблемы особой-то нет — необходимо «всего лишь», чтобы в сценарном портфеле студий не было случайных, низкопробных сочинений. Сколько уж времени об этом у нас на студии говорится, сколько важных совещаний состоялось по этому поводу, а воз, как говорится, и ныне там. И сколько такое будет продолжаться, неизвестно. До той, наверное, поры, пока за деньги, потраченные на киномакулатуру,

не станут отвечать всерьез. Пока сценарист, литератор не перестанет чувствовать свою второстепенность в творческом процессе — не убудет, думаю, число тех, кто готов поставлять удобоваримое сырье для кинопроизводства. Словом, пока сценарий будет расцениваться лишь как сырье, полуфабрикат, трудно ожидать, что положение улучшится.

Еще одна деталь, о которой хотелось бы упомянуть. Вот молодой человек с дипломом режиссера переступает порог киностудии. Ему предлагают самостоятельную постановку. Однако часто ли при этом интересуются, какие работы сняты им в институте, в чем состоит их индивидуальность? Увы, если и поинтересуются, то для того лишь, чтобы определить уровень достигнутого профессионализма. Вот и получается, что режиссеру поручают работу над сценарием, к которому не лежит у него душа, который далек от того, чем ему хотелось бы заняться. И если не хватит у него характера отказаться — жди беды. В лучшем случае выйдет что-то средненькое по уровню ремесла, однако по сути своей очень далекое от настоящего искусства. А ведь могло все обернуться совсем по-другому, будь руководство студии внимательней именно к этой личности, к тому, на что именно она способна. Почаще бы вспоминать нам слова о том, что талант — редкость, а потому проявленный, обнаруженный в своих первых, пускай еще робких попытках выразить самого себя, он нуждается во всяческой поддержке, внимательном, заботливом отношении к себе. Это вовсе не значит, конечно, что талантливому человеку требуется некая тепличная обстановка. Нет, тому, у кого есть свое «верую», не страшна любая ответственность. Сердце художника всегда готово принять на себя всю тяжесть мира, впитать в себя все слезы, все страдания, выпадающие на людскую долю. Душа, замыкающаяся в себе, слабеет — таким не место в искусстве. Сила художника всегда в соотносении с миром, большим миром народной жизни. Его активная жизненная позиция, гражданский пафос, мироощущение, воплощаясь в произведениях искусства, влекут за собой миллионы сердец к идеалам добра и

красоты, идеалам строящегося коммунистического общества.

Прекрасна ленинская традиция — накануне партийного съезда говорить о нерешенных вопросах, наиболее жгучих, насущных проблемах. Их много — таких проблем, ибо поистине огромны задачи нашего кинематографа в деле коммунистического воспитания трудящихся, в деле приобщения их к высокому миру искусства.

Киев

Э. Шенгелая,

*первый секретарь Правления
Союза кинематографистов Грузии*

Сегодня и всегда

Минует несколько месяцев, и в Кремлевском дворце с трибуны XXVI съезда КПСС прозвучит рапорт о пути, пройденном нашей страной за годы десятой пятилетки. Работа партийного съезда — замечательное время подведения главных итогов, оценки накопленного опыта и определения задач на будущее.

Мы, грузинские кинематографисты, в период подготовки к XXVI съезду партии стремимся глубоко и всесторонне осмыслить достижения и проблемы прошедших лет, соизмеряя их с общими целями и задачами всего советского многонационального киноискусства.

Оглядываясь назад в эти волнующие дни предсъездовской вахты, я вспоминаю многое.

Пять лет поступательного движения нашего общества.

Это не просто календарный период. Это веха в нашей истории. Это большие и славные свершения в промышленности, в экономике, в политике, в сельском хозяйстве, в науке, во всех областях культуры.

Это еще один этап на пути к коммунистическому идеалу.

Пять лет... А в памяти звучат слова Л. И. Брежнева, сказанные на XXV съезде КПСС, о высоком значении вклада творческой интеллигенции в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества. Слова — как призыв, как доброе и требовательное напутствие...

Высокая оценка дела, которому ты служишь, возвышает и радует. И одновременно настоятельно напоминает об ответственности, возложенной на работников искусства народом, партией.

Путь грузинского кинематографа за последнее пятилетие был сложен и многообразен. Были на этом пути свои успехи и достижения, обретения и потери, противоречия и, как ни обидно, неудачи. Однако при всем этом мы с радостью вправе отметить, что магистральным, определяющим в развитии кино было стремление мастеров экрана к максимальному и разностороннему постижению современности. При всей тематической и стилиевой разноплановости грузинских фильмов последних лет есть в них и общее, обусловленное желанием выразить социальные концепции нашего общества, идеи и мысли, рожденные нынешним днем. Мы ясно понимаем, что главная цель сложного, подчас противоречивого движения искусства — человек новой эпохи. Только храня верность этой цели, искусство может эффективно воздействовать на умы и сердца зрителей. Но ведь именно в таком воздействии силой художественных образов и состоит наше участие в общенародном деле построения коммунизма.

Именно поэтому грузинский кинематограф — неотъемлемая часть всей многонациональной советской культуры — во второй половине 70-х годов стремился в ряде фильмов разрабатывать сегодняшние социальные, нравственные, эстетические, личностные проблемы, соотнося их с прекрасными и яркими традициями грузинской культуры, осмысливая и анализируя эти традиции в свете нашего международного опыта.

Было бы неверно искать корни перемен на грузинском экране только лишь внутри кинопроцесса. Каждый из нас хорошо понимает,

что своими успехами грузинский кинематограф обязан прежде всего заботе партии и правительства. Следуя линии, выработанной XXV съездом КПСС, ЦК КП Грузии тоже окружил кинематографистов республики вниманием и доброжелательностью. Повседневно мы ощущаем глубочайшую заинтересованность Центрального Комитета в решении и творческих, и организационных проблем нашего кино. Щедрая помощь, мудрый совет, товарищеская поддержка, истинно партийная требовательность — все это вдохновляет, заставляет зорче вглядываться в жизнь, сознавая свою ответственность перед народом.

Думается, что по-настоящему понять содержание межсъездовского пятилетия в жизни грузинского кино невозможно без учета благотворных перемен в общественно-психологической атмосфере республики, стимулированных постановлением ЦК КПСС о работе Тбилисского горкома Компартии Грузии. Грузинская партийная организация, поддержанная рабочими, колхозниками, интеллигенцией, настойчиво и последовательно вела и ведет огромную работу по оздоровлению всех сторон жизни в республике, по коммунистическому воспитанию трудящихся. Только в такой обстановке оказались возможными и те наши поиски в современной теме, которыми были отмечены 70-е годы в нашей истории.

Вторая половина 70-х годов в грузинском советском кино, подготовленная поисками и достижениями конца 60-х и начала 70-х, — такими известными фильмами, как «Отец солдата», «Свадьба», «Пирсmani», «Листопад», «Большая зеленая долина», «Мольба», «Когда зацвел миндаль», «Свет в наших окнах», «Встреча с прошлым», «Первая ласточка» и другими, — сфокусировала в себе наше стремление к утверждению героя социально ориентированного, героя духовных и нравственных исканий и подготовила почву для появления героя-деятеля, для рождения крупномасштабного характера на грузинском экране. Таким образом, четко выявилась устремленность нашей режиссуры к вторжению в действительно серьезные проблемы общества и личности, к возрождению — на новой основе — тех традиций

нашего кино, которые ставили в центр искусства героя-борца, эпического героя, героя повседневных трудовых будней.

Не стану вдаваться в обстоятельный анализ ряда значительных грузинских картин, созданных во второй половине 70-х годов. Но как режиссер отмечу яркие и волнующие фильмы «Пастораль» Отара Иоселiani, «Приди в долину винограда» Георгия Шенгелая, «Древо желания» Тенгиза Абуладзе, «Киквидзе» Георгия Калатозовили. Особо отмечу ленту Ланы Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам» — фильм не просто современный, но по-настоящему проблемный, остросоциальный, словом, современный не только принадлежностью к нашим дням, а уровнем чувств и размышлений. В нем есть новое воплощение того острого интереса к актуальным вопросам эпохи, который характерен для лучших достижений грузинского кинематографа последнего пятилетия. В то же время картина Ланы Гогоберидзе резко противостоит ряду сработанных у нас псевдосовременных лент на семейно-бытовую тему, в которых приметы современности взяты крайне поверхностно, вне связи с реальным содержанием народной жизни.

Знаменательно, что к проблематике современности все активнее стала обращаться молодежь. Примером тому — «Зеленый остров надежды» Омара Гвасалия, «Плотина в горах» Нодара Манагадзе или самобытные комедии: «Городок Анара», поставленный Ираклием Квирикадзе, и «Любовь с первого взгляда» Резо Эсадзе. Особо знаменательна — и по теме, и по своей стилистике — трехсерийная телевизионная эпопея Сосо Чхаидзе «Пастиухи Тушетни» — о тружениках-овцеводах.

Полнее овладевая арсеналом тем современности, грузинские мастера продолжают наши лучшие традиции и в сфере экранизации литературы. Здесь прежде всего надо назвать фильмы «Дата Туташхия» Г. Лордкипанидзе и Г. Габискирия и «Пронсшествие» Г. Канде-лаки.

Конечно же, фильмы эти не равноценны по своим художественным достоинствам, однако факт все более активного обращения молодой

грузинской режиссуры к важным проблемам жизни и посильного творческого их осмысления — этот факт обнадеживает.

Если проследить по временной вертикали поиск современного героя, его моделей в разных тематических и жанровых узлах, то мы обнаружим: художники грузинского экрана интенсивно осваивают характер «делового человека» наших дней, человека труда, высокой партийной и нравственной морали, истинного героя нашего времени. Подтверждение тому — фильм Сулико Жгенти и Реваза Чхеизде «Твой сын, земля» («Повесть о секретаре райкома»). Он выйдет на экраны в канун XXVI партийного съезда и, надеюсь, явится отчетом грузинских кинематографистов форуму коммунистов страны. Рассказывая о секретаре райкома партии Георгии Торели, партийном руководителе нового, современного типа, картина ставит острые, масштабные проблемы сегодняшнего дня, вскрывая глубины характера не только главного героя — личности высоко духовного и нравственного накала, но и народа в целом.

Позволю себе заметить в этой связи, что самое важное — это как раз рождение на национальном экране героя нового типа — как на сцене, так и в литературе. Иначе не может и быть — меняется само время, предъявляя художнику новые требования, выдвигая новую проблематику. Но, конечно же, наш кинематограф отражает становление этого нового героя еще недостаточно глубоко и интересно. Успокоиться тем, что удалось сделать в предыдущие годы грузинскому кино в сфере освоения современного героя, мы никак не можем.

К сожалению, на студии «Грузия-фильм» пока все еще снимаются фильмы, где современная тема решается невзыскательно, поверхностно. Для такого рода лент характерны привычные, стандартные конфликты, уклончивые развязки. Все еще действует инерция облегченности, избавиться от нее не так-то легко.

Мы хотим, чтобы традиционный лиризм нашего кино теснее сочетался с аналитическим подходом к явлениям жизни, с психологиче-

ской глубиной. Нас беспокоит явный спад прославленной грузинской комедии — спад в сторону легковесности, а то и пустоты. Аналогичная тревожная ситуация сложилась и в жанре киноновеллы, столь интересно и самобытно раскрывшемся у нас в 60-е и в начале 70-х годов. Мы серьезно озабочены этим и думаем, как привести и комедию, и короткий метраж к новому расцвету.

Советское киноискусство выполняет свою общественную миссию, постоянно расширяя диапазон исследования новых явлений, тенденций в жизни каждой нации и всего советского народа. Закономерно поэтому, что на нынешнем этапе мы говорим о современном герое, как о воплощении определенной фазы советской истории, ибо, думается, этот герой сосредоточивает в себе не только прошлое, но настоящее и будущее советского общества и, следовательно, советского кино.

Именно в последние годы поиска новых глубинных связей экрана с современностью четко обозначились у нас и тенденции поиска форм выразительности, наиболее соответствующих духу времени, стремление к расширению границ жанров, стремление к ломке старых структур и конструкций, изображению личности на стыке документальной и игровой стилистики и — как итог — к созданию героя с современным национальным характером, обогащенным чувством интернационального, острым ощущением духа и смысла времени. Думаю, что во всем этом выявляется, насколько сам художник чувствует дух времени, в котором живет и творит.

Обновляя жанровые структуры кинокомедии, расширяя историко-революционную тематику, утверждая и совершенствуя накопленный опыт в создании короткометражек, грузинские кинематографисты призваны обогащать многоцветную палитру многонационального советского кинематографа. Лучшие наши ленты находят широкий отклик у зрителей, завоевывают награды на всесоюзных фестивалях и других кинофорумах.

Значительный рывок с этой точки зрения сделали в последние годы грузинские документалисты. На счету Грузинской студии на-

учно-популярных и документальных фильмов полнометражные ленты «Вперед коммунисты» и «Этапы большого пути» Вахтанга Микеладзе, «Светлый след» и «Альпийская звезда» Резо Табукашвили, серия прекрасных фильмов-портретов режиссера Лео Бакрадзе, и прежде всего его великолепная работа «Сердце».

В наш кинематограф органически вписывается и телевизионное кино. Говорить о грузинском кино в последние годы без учета деятельности студии телефильмов означало бы дать неполную картину состояния нашего кинематографа. Именно на студии телефильмов за последние два года наметилась весьма определенная тенденция к развитию документальной кинопублицистики. В последнее время стала заметна ориентация на создание картин, посвященных актуальным и волнующим всех проблемам современности — созидательному труду людей, научно-технической революции, нравственному воспитанию, достижениям республики в хозяйственной, культурной и научной сферах.

В фильмах «Эксперимент» Георгия Левашова-Туманишвили, «Кумли» Тенгиза Модебадзе, «Осенние напевы» Левана Тактакишвили, «Диалог» Омара Гвасалия и других сделана попытка исследовать неоднозначный пласт взаимоотношений личности и коллектива, весьма актуальных сегодня. Фильмы эти, различные по темам, режиссерским концепциям и методу художественного постижения реальности, существенны для нас активным поиском характера героя, самобытным художественно-документальным освоением действительности, процессом поисков новых форм выразительности, отказом от привычных стереотипов и жадой гражданственности.

Кинематографическая практика сегодняшнего дня постоянно в центре внимания Союза кинематографистов Грузии. На конференциях, пленумах, семинарах, заседаниях правления и секретариата обсуждаются актуальные проблемы нашего экрана. Вот и сейчас мы готовимся к двум серьезным пленумам — по художественному и документальному кино.

Задачи пленумов непосредственно связаны с отражением на экране ведущих тем действи-

тельности и воссоздания образа современника. На пленумах этих мы не только подведем некоторые итоги прошедшего пятилетия, но — и это главное — наметим конкретные задачи дальнейшего движения, заглянем в завтра грузинского киноискусства.

Размышляя о нашем кинематографе в преддверии XXVI съезда партии, отдавая должное сделанному, мы отлично сознаем, что главное внимание надо сосредоточить на еще не решенных проблемах. Они у нас, конечно же, есть, о них не раз и не два шли бурные дебаты на наших кинематографических совещаниях, а главное — они составляют постоянную заботу всех и каждого грузинского кинематографиста в отдельности.

Общей проблемой проблем остается, я думаю, поиск самой верной дороги к сердцу зрителя. Ведь мы, кинематографисты, творим для широчайшей аудитории, для народа, и вне этого кинематограф попросту немислим как важнейшее из искусств! Нужно поэтому как можно более трезво, аналитично и точно объяснить причины зрительского невнимания к отдельным нашим лентам.

По моему убеждению, большая доля ответственности в подобных случаях падает на кинопрокат, все еще работающий по старинке и озабоченный лишь легким коммерческим успехом. Однако как ни велики просчеты проката, они не освобождают нас самих от постоянных размышлений и поисков во имя подлинно массового идейно-художественного успеха наших фильмов. Нужен трезвый и требовательный анализ каждого из просчетов в этой сфере. В основе такого анализа непременно должно быть самокритичное осознание того, что лишь то произведение найдет заинтересованный отклик в сердце и сознании зрителя, которое несет в своем содержании и образной структуре то основное, существенное, чем живет страна и народ.

Мы, грузинские кинематографисты, приложим все силы, чтобы наши фильмы сегодня и всегда будили мысль, тревожили совесть, волновали чувства, тем самым помогая людям глубже осознавать сущность того времени, в которое мы живем.

Экран этих дней

Закончена или подходит к концу работа над игровыми и документальными фильмами, которые выйдут на экраны страны в канун XXVI съезда КПСС. О чем расскажут они зрителям? С этим вопросом корреспонденты «ИК» обратились к режиссерам и сценаристам некоторых из этих картин.

Г. Боровик,
К. Славин

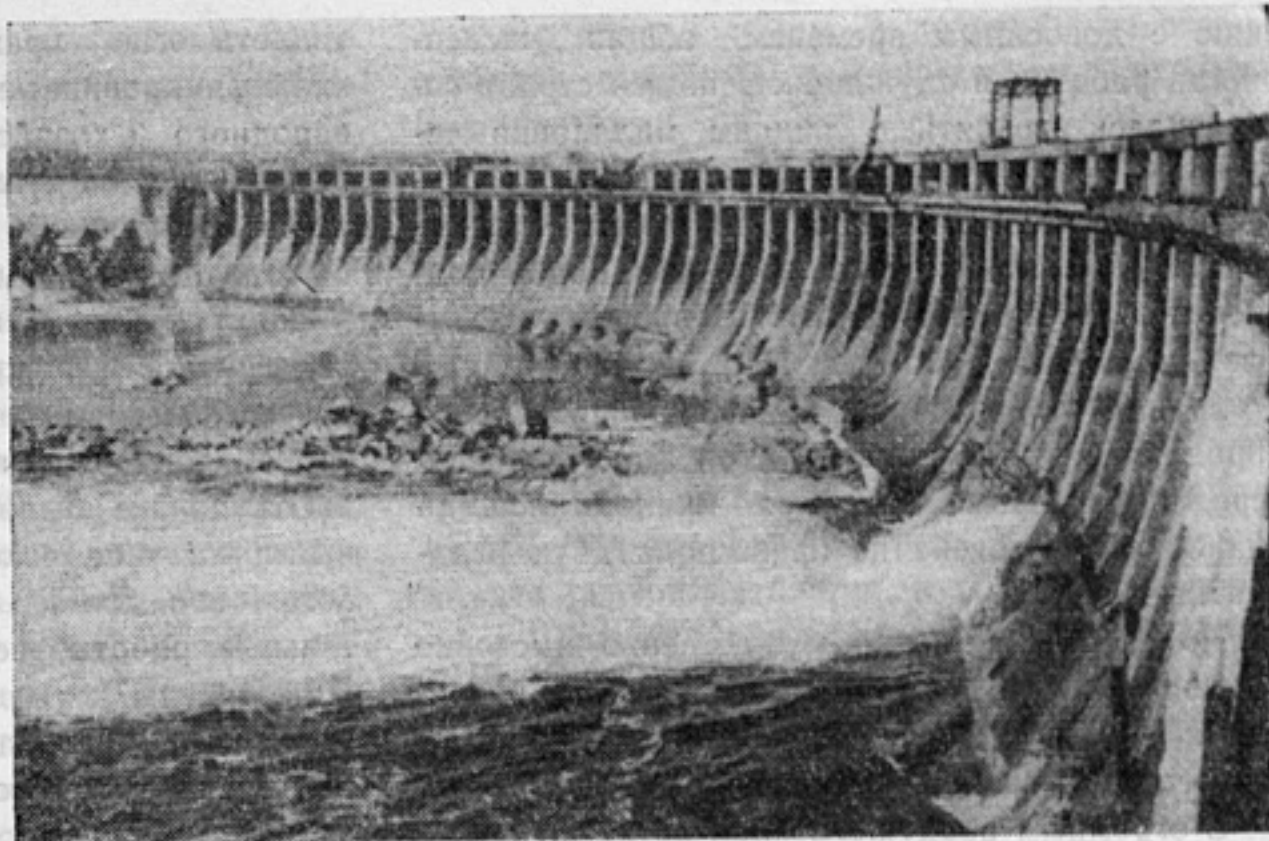
«Всего дороже»

Историко-публицистическая киноэпопея из двадцати фильмов «Великая Отечественная», созданная большой группой кинодокументалистов под художественным руководством Романа Кармена, дала возможность советским людям вновь пережить драматические и незабываемые 1418 дней и ночей Истории. Дыхание ее смогли ощутить и те, для кого наша освободительная война целыми десятилетиями оставалась «неизвестной войной», замалчивалась и извращалась усилиями буржуазных историков, пропагандистов, военных.

Потом родилась новая идея. Люди, работавшие над «Великой Отечественной», захотели продолжить рассказ о народном подвиге. Был задуман новый цикл из восьми фильмов. Часть режиссерской группы, создававшая «Великую Отечественную», — И. Григорьев, И. Гутман, С. Пумпянская, Т. Семенов, — можно сказать, без передышки включилась в работу над новой большой и сложной кинопрограммой.

Время действия этого киноцикла — первая послевоенная пятилетка, 1946—1950 годы. Картина посвящена восстановлению разрушенного войной хозяйства, она обращена к мужеству и стойкости советского народа, совершившего небывалый трудовой подвиг вслед за подвигом ратным. Название цикла — «Всего дороже», и нам думается, что оно наибо-

«Всего дороже»



лее полно отражает основную мысль произведения.

«Нам всего дороже сохранение мира и полная возможность посвятить все силы восстановлению хозяйства». Эти ленинские строки будущий зритель картины прочтет до того, как на экране возникнут ее первые кадры. Есть у нашей кинопрограммы еще один эпиграф. «Науки о восстановлении разрушенного не существовало, учебников, которые бы учили, как поднимать из пепла сожженные, разбитые, взорванные сооружения, не было. Все впервые, все сызнова». Слова эти взяты из замечательной книги Леонида Ильича Брежнева «Возрождение». Для нас, кинематографистов, работающих над новым документальным сериалом, эта книга явилась источником вдохновения. Несомненно, тематическая близость книги и фильма рождает в нас особую ответственность.

Восстановление разрушенного на нашей земле началось задолго до окончания войны. Еще гремели пушки, значительная часть территории страны находилась под пятой врага, а ЦК ВКП(б) и Совет Народных Комиссаров уже приняли постановление «О мероприятиях по восстановлению МТС и колхозов в районах, освобождаемых от немецко-фашистских оккупантов». Это произошло в 1943 году.

И что еще характерно: разрушенные предприятия начали давать продукцию задолго до их полного восстановления. Рабочие, в большинстве своем женщины, как, скажем, на крупнейшем ленинградском объединении ЛОМО, жили в тех же цехах, в которых работали, разделяя при помощи тонких перегородок жилые и производственные части заводских помещений. За этими перегородками выходили замуж, рожали и растили детей, которым шум работающих станков заменил перезвон погремушек.

...Еще шла война, а белорусские партизаны, вернувшиеся в свой родной Минск, разбили палатки, поставили бараки для строителей Минского автомобильного и тракторного заводов.

Десятки заводов, фабрик, шахт уже в 1944 году начали давать стране промышленную продукцию.

Люди жили в полуразрушенных цехах, прямо на стройплощадках и думали о том, чтобы не только восстановить довоенное производство в прежнем виде, а использовать в строительстве новейшие достижения науки и техники, заглянуть в завтрашний день. И все это при острейшем дефиците строительных материалов, нехватке станков, оборудования, отсутствия техники и исключительно острой проблеме кадров. Мы напомним, что по сравне-

нию с довоенным временем общая численность рабочих и служащих в нашей стране сократилась на пять с лишним миллионов человек. На 15 процентов уменьшилось крестьянское население, больше половины промышленных рабочих составляли женщины и подростки, значительно снизился процент квалифицированных рабочих. Напомним, что еще сохранялась карточная система распределения продуктов и многих предметов ширпотреба, а средняя фактическая норма жилой площади на одного человека не превышала двух квадратных метров.

Но советские люди мужественно и стойко переносили все тяжести послевоенной разрухи и, не считаясь с выпавшими на их долю невзгодами, вели на нее наступление.

С огромным воодушевлением встретил советский народ выдвинутую партией программу восстановления и дальнейшего развития народного хозяйства страны с перспективой нового мощного подъема всей социалистической экономики, который позволил бы повысить уровень промышленного производства втрое по сравнению с довоенным периодом.

И это свершилось. И потому для нас главный смысл картины — массовый героизм людей, сумевших в фантастически короткий срок восстановить лежащую в руинах страну. История такого еще никогда не знала. А ведь по расчетам западных экономистов на восстановление разрушенного войной народного хозяйства Советской стране должно было понадобиться 20—30, а то и 50 и даже 100 лет! Но наша страна решила эту титаническую задачу за одно пятилетие. Основная мысль фильма — только при нашей социально-экономической системе народ смог выстоять в схватке с разрухой — найдет на экране широкое и убедительное подтверждение.

Исследование феномена массового героизма советских людей в послевоенные годы подразумевает исследование человеческой психологии. Многие, если не все в сознании современных людей определила прошедшая война. Четыре года унесли с собой треть национального богатства страны. Среди двадцати миллионов человек, которым не суждено было

увидеть огни праздничного салюта, были и квалифицированные специалисты в области народного хозяйства, рабочие, инженеры, строители с богатым опытом довоенных пятилеток. Их так нам тогда не хватало, и нужно было время и время, чтобы на место павших в боях встали новые бойцы трудового фронта. Трудности рождали силу в годы, «когда ничего нельзя было отложить на завтра». Это слова Леонида Ильича Брежнева.

Откуда же было взять эти силы тем, кто вынес на себе всю тяжесть военного лихолетья, кто должен был начинать восстановительные работы, не дожидаясь празднования Дня Победы?

В книге «Целина» Леонид Ильич Брежнев высказывает следующую мысль: «Есть героизм момента,— пишет он,— есть героизм тяжелых периодов в жизни всего народа — примером может служить война. И есть героизм будней, когда сознательно и добровольно люди обрекали себя на тяготы, зная, что в других местах их могло бы и не быть...» Героизм будней великого возрождения, героизм, рождавший никогда ранее не виданные примеры ударного, коммунистического труда, когда дух новаторства, отвага и смелость являли миру чудеса восстановления из пепла Донбасса, «Запорожстали», Днепрогэса, «Азовстали», Сталинграда, Минска, Киева, Новгорода — сотен и сотен наших городов и сел, тысячи заводов, фабрик, шахт. Некоторые явления, о которых расскажет наша кинопрограмма, и по сей день вызывают изумление. Скажем, передвижка каменных печей на «Азовстали» и «Запорожстали». Или оригинальный способ, примененный советскими инженерами при выравнивании кожуха доменной печи на Запорожстрое. Или невиданный в практике способ закрытия донных отверстий плотины Днепрогэса, к слову сказать, превосходно, с острой драматичностью снятый операторами фильма «Днепрогэс», созданного в 1947 году... А подвиг всесоюзной кочегарки — Донбасса! Из его затопленных шахт в рекордно короткие сроки было откачено 650 миллионов кубометров воды, на донецкой земле было восстановлено более 2500 километров заваленных горных выработок, что равно-

значно прокладке тоннеля на глубине 200—700 метров, протяженностью от Москвы до Парижа....

Сколько было таких примеров буквально на всех участках и фронтах невиданной битвы с разрухой! И это в годы, когда нашу страну постигла губительная засуха, когда ашхабадское землетрясение потребовало колоссальных усилий — и человеческих, и материальных, и технических — на новом, неожиданном участке восстановления... Когда, наконец, мы, отказывая себе в самом необходимом, должны были помогать и продовольствием, и техникой, и специалистами молодым государствам народной демократии, борющемуся Китаю и Корейской Народно-Демократической Республике... Это был наш священный интернациональный долг. И зритель его увидит в действии.

В те же самые годы наша страна успешно решала задачи освоения новых энергетических районов, колоссальных по своим масштабам, осваивала месторождения нефти на просторах Каспийского моря, развивала реактивную авиацию, возвращала первозданный облик великим творениям зодчества и древней культуры советских народов.

На Западе не верили своим глазам: метаморфоза Возрождения стала для многих наших недругов и даже доброжелателей новой «загадкой русской души», неизъяснимым русским чудом.

В чем корень этого «чуда»? Мы делаем попытку ответить на этот вопрос зримыми документами, наглядными примерами, достоверными фактами и свидетельствами современников и участников тех памятных, овеянных легендой событий.

В успехах послевоенной стройки очень многое было от школы первых наших пятилеток, от энтузиазма строителей Магнитостроя, Кузнецкстроя, Турксиба, СТЗ, ХТЗ и других гигантов социалистической индустрии. Нельзя не брать в расчет и опыт военного времени — Великую Отечественную войну. Один из участников нашего фильма рассказывает о том, как на Магнитогорском комбинате в труднейших военных условиях всего за шесть месяцев были построены и введены в действие

пятая и шестая домны. А до войны на строительство подобных доменных печей уходило два-три года.

Особое, можно смело сказать, ведущее место в показе достижений послевоенного восстановления, в решении коренных задач возрождения страны занимает стахановское движение.

«...Это движение,— отмечал Леонид Ильич Брежнев,— стало мощным рычагом политических, экономических и социальных преобразований, сыграло важную роль в выполнении планов первой пятилетки, в обеспечении победы в Великой Отечественной войне, в решении задач по восстановлению разрушенного войной народного хозяйства, в дальнейшем развитии социалистического общества».

Вот интереснейший документ. Американская делегация в Донбассе. Газеты сообщили, что 29 августа 1945 года господа Вейнград и Лео Грумео посетили шахту номер один «Сталин-угля» и беседовали с директором шахты Желтухиным. Они не поверили своим глазам — шахта работала на полную мощность, ее восстановили за несколько месяцев. Кто это сделал и как это могли сделать, поразились американцы. Им показали людей, которые сделали это — наших замечательных стахановцев, героев Донбасса. Слава о них — о Луке Голоколосове, Афанасии Кеде, Степане Рубане, Иване Панащатенко гремела по всей стране!..

Целой эпохой во всенародном соревновании стало движение за внедрение скоростных методов труда при обработке металлоизделий в машиностроении. Токари Г. Борткевич, П. Быков, В. Семинский добились выдающихся результатов в скорости резания металлов и выступили с предложением о пересмотре режима резания металла, о создании новых типов станков. Их почин был подхвачен на многих предприятиях страны, о чем свидетельствуют многочисленные и интереснейшие документальные материалы.

...Вот выдающиеся советские новаторы производства — помощник мастера Краснохолмского камвольного комбината А. Чутких, ткачихи Л. Корабельникова и Л. Кононенко.

Они стали инициаторами движения за экономию сырья, за выпуск продукции только отличного качества, за содружество работников науки и производства.

На всю страну прогремел почин мастера московского завода «Калибр» Николая Российского. Он применил новую организацию труда, и производительность труда на отдельных участках его завода возросла за 1947 год в три раза! Николай Российский обратился с призывом внедрить стахановские методы работы на всех участках и во всех цехах наших заводов.

Сколько таких смелых, горячих сердец — настоящих первопроходцев и знаменосцев послевоенной пятилетки — запечатлел документальный экран! Это были подлинные герои эпопеи возрождения, от которой во многом зависело будущее нашей страны, ее экономическая мощь, ее процветание.

...Вот новаторы производства В. Хрисанова, инженер уральского Кировского завода А. Иванов, инженер Ф. Ковалев, мастер О. Муштурова, работница М. Рожнева. Их новаторские инициативы вызвали массовый трудовой подъем в стране и позволили увеличить в 1948 году производительность труда в промышленности на 37 процентов по сравнению с 1940 годом.

Социалистическое соревнование дало возможность только за 1949 год выработать дополнительно продукции более чем на 20 миллиардов рублей.

Уже в 1948 году объем промышленного производства в СССР превзошел довоенный уровень, а в 1950 году валовая продукция промышленности превзошла его на 73 процента — вместо предусмотренных планом 48.

На новой технической основе были восстановлены многие крупнейшие предприятия, в том числе металлургическая промышленность Юга, полностью разрушенная во время войны.

Мы покажем основные этапы восстановления «Запорожстали», Днепрогэса, Донбасса. Расскажем о некоторых героях славной трудовой когорты, о которых вспоминает в своей книге «Возрождение» Леонид Ильич Брежнев.

Познакомимся с монтажником Иваном Румянцевым», «имя которого гремело в те годы», с работой знаменитой на Днепрогэсе бригады Ани Лошкаревой. Вот кадры начальников смен на Днепродзержинском металлургическом заводе имени Дзержинского — Левинова, Олейникова, Гречкина... Вот сталевары Днепропетровского металлургического завода имени Петровского — Невчас, Соцко, Трофимов, самоотверженным делам которых Л. И. Брежнев дает очень высокую оценку.

Вот в кадре новатор, бригадир огнеупорщиков И. Ф. Капачев и монтажник М. Н. Чудан — человек, который сумел «выровнять» домну, чего до него никто не делал...

Пользуемся случаем, чтобы вспомнить замечательных советских кинодокументалистов И. Копалина, М. Слуцкого, О. Подгорецкую, Р. Григорьеву, А. Медведкину, В. Беляева, И. Посельского, Ф. Киселева, запечатлевших в своих фильмах славных героев послевоенной пятилетки, пятилетки особой, близкой и дорогой сердцу трудового народа, пятилетки людей, обогнавших время, заставивших его ускоренно работать на социализм, на открытия и свершения завтрашнего дня.

И мы в своем фильме хотим показать послевоенную пятилетку и ее героев людям поколения 80-х годов, поколения одиннадцатой пятилетки, той, которую выдвинет XXVI съезд нашей партии.

Очень дороги нам живые свидетельства участников нелегкой битвы с разрухой. Они не просто в привычной манере синхронных фильмов должны дополнить снятый некогда материал. Люди, вынесшие на своих плечах труднейшие испытания и тяготы послевоенной поры, могут обогатить хронику неповторимым личностным ощущением времени, окрашенным неброским будничным героизмом, когда повседневное мужество и самоотверженность стали нормой. Увидев этих людей, услышав, как они говорят, сколько душевных сил они вкладывают в свои суждения, какие приводят примеры и факты, как оценивают то или иное событие, невольно придешь к мысли о великой гуманистической цели послевоенного возрождения, и не только домов, заводов, шахт,

но, в первую очередь, возрождения человеческих душ, судеб людских, утраченных связей и в конечном счете — будущего.

Вот что поведала нам одна из героинь восстановления Сталинграда и его прославленного тракторного завода Л. С. Пластикова. С чего началось возрождение города, где была одержана величайшая в истории второй мировой войны победа? Вот как на это отвечает Пластикова:

«...С того, что расчищали площади, убирали трупы, собирали утварь домашнюю, без которой невозможна была жизнь. Начинали собирать ложки обгоревшие, чашки обгоревшие, утюги... Жили под лестничными клетками, в фюзеляжах разбитых самолетов, в машинах разбитых... Вот потихоньку («потихоньку»! — говорит эта женщина сегодня) так начиналась эта жизнь».

«...А начиналась, — продолжает она, — с большой, очень трудной работы — нужно было собрать всех детей осиротевших. Они прятались по подвалам... Худые, оборванные, с ранениями дети. И вот пришлось их собирать. Мы определили один из подвалов, очистили его там. Работали в основном девушки над этим... Никогда не забыть, какие были тогда ребятишки. Вот девочка, ей 12 лет... Ноги обморожены у ней, и когда мы стали ее уже обрабатывать, ноги эти отпарили, то у ней половина ступни просто отлетела и все...»

Первый дом в Сталинграде был восстановлен Александрой Черкасовой в 1943 году. Той самой Черкасовой, имя которой стало символом целого движения в стране — черкасовского (зритель увидит ее сегодня), так вот, первый поставленный ею дом был отдан осиротевшим детям.

А какой сильный, самобытный характер открылся нам в лице знаменитой бетонщицы послевоенного Днепростроя Анны Лошкаревой! О ней с большой теплотой вспоминал Леонид Ильич Брежнев в своей книге «Возрождение». Сколько темперамента, огня у этой немолодой уже женщины и как она бережет, лелеет память о том времени, когда партия, комсомол бросили, как в годы первой пятилетки, клич: «Даешь Днепрогэс!»

«Вот я вспоминаю, — рассказывает Лошкарева, — в жизни самый трудный день — это когда я приехала на восстановление Днепровской гидроэлектростанции имени Ленина... Война еще не кончилась, и было очень трудно. Я знала, что дома оставались старики, женщины и голодные дети. Пахали на коровах, сеяли хлеб и держали фронт. Вспоминаю, как подростки 12-летние, 14-летние девочки делали снаряды для фронта... И нужно было работать. И вот по путевке комсомола я поехала на Днепрострой. И вот даже первый раз, когда я увидела бомбежку под Фастовом и все побежали в лес, а я не побежала, потому что в моем кармане была комсомольская путевка. Я не струсилась, ведь я просила: «Дайте мне, пожалуйста, самую трудную работу...» Я, девочка сельская, из колхоза, село Черноречье, такое степное село, говорила тогда: «Дайте самую трудную работу...» Простыми русскими такими словами. И когда сказали «Днепробуд», — я спросила, что это такое? Они сказали, что Днепрострой. И я поехала на эту стройку... И вспоминаю разбитый город. Страшно было смотреть. Груды завалов... Помню, как нас привели на переправу и там работала одна женщина — мать пятерых детей. Вручную переправляла днепровцев на лодке. Помню разбитую плотину и как утром 6 июня 1944 года мы вышли на работу — груды завалов, искореженное железо... Мы, маленькие, против этого железа разбитого... И начала ворочать эти железные груды — ведь прежде, чем восстановить Днепрогэс, нужно было очистить все...»

Через несколько месяцев бригаде Анны Лошкаревой присвоили звание фронтовой... Тогда ей было шестнадцать лет, а в двадцать она была удостоена ордена Ленина...

Трудно признать приоритет какого-либо элемента структуры нашего цикла. Перед нами, и авторами и режиссерами, стояла огромной трудности задача — воссоздать на экране историческую правду, связанную с сегодняшним днем так, как бывают связаны начало и продолжение. Нам показалось неверным ограничиться только хроникой. Многие кадры картины будут комментировать из дня сегод-

нышнего участники героических событий прошлых лет. Это позволит понять многое как в послевоенных, так и в сегодняшних проблемах, сохранить историчность повествования, ощутить атмосферу тех дней с дистанции современности.

Вначале, исходя из замысла, было написано либретто. Затем началась непосредственная, «живая» работа над сценарием. Над сценарием всех восьми фильмов. В сценарную группу вошли видные публицисты А. Александров, В. Игнатенко и авторы этих строк.

Основу картины «Всего дороже», которую киностудия посвящает XXVI съезду и которая выйдет на экраны в предсъездовские дни 1981 года, составит подлинная хроника тех лет.

В процессе работы над всем киноциклом нами было просмотрено свыше 200 тысяч метров пленки в Госфильмофонде, Государственном архиве кинофотодокументов, республиканских, областных и городских архивах, а также в архивах Польши, Венгрии, ГДР, ЧССР, Англии, Франции, ФРГ, США...

Широко представлено в фильмах и наше время, запечатленное в съемках операторов Ю. Орлова и В. Доброникова.

Ведущий нашего цикла — народный артист СССР Евгений Матвеев. Он ездит с нами по стране, беседует с людьми, принимавшими участие в великом возрождении, делится своими мыслями по этому поводу. Значительность функции ведущего в нашей киносерию обусловила выбор актера на эту роль. Творчество Евгения Матвеева, любимого советским зрителем, глубоко народно.

Откуда же брались силы восстанавливать, а вернее, создавать заново, обновлять города, заводы, села... Люди знали, что плодами их труда воспользуются они сами, их дети, весь наш великий, сплоченный советский народ. Этим и объясняется тот прилив энтузиазма, который характерен для эпохи восстановления.

Беззаветный труд героев второй половины сороковых годов вызывает в памяти строки, написанные поэтом на двадцать лет раньше:

Мы будем работать,
чтоб жизнь, ^{все стерпя,}
бежала ^{колеса дней торопя,}
в ^{в железном марше} наших вагонах,
в ^{по нашим степям,} города
промерзшие ^{наши.}

Все стерпя...

Многие кадры и эпизоды того времени волнуют, заставляют заново переживать и сопереживать. Но все же, просматривая в архивах хронику первых послевоенных лет, невольно замечаешь почти полное отсутствие показов нелегких, суровых условий жизни и человеческого труда. И дело здесь не только в том, что в сформировавшейся к концу сороковых годов эстетике не было места «некрасивым» явлениям жизни. За четыре военных года сами люди настолько истосковались по красоте и достатку, что, запечатлевая на пленку реалии времени, режиссеры и операторы, естественно, стремились находить среди горя и разрушений крупинцы радости и счастья.

Вполне понятно поэтому, насколько важны для нас сейчас метры пленки, которые не вошли в окончательную редакцию документальных лент той поры. Часто именно в этих плохо сохранившихся отрывочных кадрах мы находили верный эмоциональный ключ к рассказу о том или ином событии или герое.

Если же к словам очевидцев не находилось достаточно убедительной хроникальной иллюстрации, нам приходилось обращаться к игровому кинематографу последующих лет. В частности, из «Председателя» были взяты кадры тяжелого, изнурительного сельскохозяйственного труда в первый послевоенный год. Само собой разумеется, мы не пытались выдать поставленное и сыгранное за хронику событий. В каждом случае использование игровых кусков специально оговаривается.

Кстати, о «Председателе». Известно, что прототипом образа Егора Трубникова стал герой войны Кирилл Орловский. Рассказ о судьбе этого человека занимает большое место в одном из фильмов цикла. Воевавший в Испании, прошедший всю Великую Отечествен-

ную, лишившийся в боях рук, он не позволил себе после Победы покоя. Узнав о бедственном положении своего родного колхоза, что в Белоруссии, он обратился в ЦК партии с просьбой направить его работать на родную землю. Так генерал Кирилл Орловский стал председателем колхоза «Рассвет». Он в короткий срок поднял хозяйство из руин и превратил его из отстающего в передовое.

Вместе с судьбой коммуниста Орловского и других героев того времени в картину войдет тема организующей и мобилизующей роли партии. Благородное дело восстановления страны достигало наибольшего успеха там, где торжествовали ленинские нормы партийной и государственной жизни. Где не рекорды любой ценой и не высокие цифры показателей ставились на первый план, а люди со своими судьбами, с яростным стремлением скорее покончить с разрухой.

Большое место в новой кинопрограмме займут сложные внешнеполитические проблемы конца сороковых годов. Общеизвестно, что трудности восстановления могли бы быть гораздо меньшими, если бы не «холодная война», развязанная руководителями капиталистических государств буквально на следующий день после окончания войны «горячей». Творцы этой политики менее всего думали о людях, переживших величайшие исторические потрясения. Вернее, думали, но по-своему. Человек в их расчетах принимался во внимание, но по-особому. Они знали, что прекращение выплаты нам репараций, свертывание нормального экономического сотрудничества с нашей страной отразится прежде всего на условиях жизни нашего народа. Западным политикам нужно было именно это, им нужен был голодающий, слабый Советский Союз, с хозяйством, разрушенным войной, чтобы можно было бы — как они надеялись — диктовать ему свою волю, опираясь на монополию атомного оружия.

На фоне тогдашней обстановки ядерного психоза и оголтелого антисоветизма на Западе впечатляющим контрастом выглядела активная миролюбивая политика Советского

Союза. Во время работы над картиной мы пользовались материалами зарубежных киноархивов, которые наглядно демонстрируют, чем отвечал капиталистический мир на мирные инициативы нашей страны.

...Присланная в Потсдам телеграмма, в которой президенту Трумену сообщалось о создании американской атомной бомбы, включала в себя только три слова: «ребенок родился здоровым». В нашем фильме после этого текста зритель увидит погибших при взрыве детей Хиросимы.

Попытка ядерного шантажа Советского Союза была тем более безрассудной, что вскоре после хиросимской трагедии советские ученые под руководством академика И. В. Курчатова завершили работы по созданию отечественной атомной бомбы. Зритель узнает об этом из кадров, которые увидит впервые; увидит, как сразу же после того, как СССР овладел атомным оружием, он выступил с предложением о его запрете. Мы покажем, как впервые в нашей стране освобожденная энергия атома была использована в мирных целях.

Всей планете известно о трагедии английского города Ковентри, разрушенного фашистскими снарядами, о сожженной французской деревне Орадур. А на оккупированной советской территории были тысячи Ковентри. Миллионы деревень постигла участь Орадура. Была ли жива память об этом в сердце тех, кто объявил Советскому Союзу «холодную войну»? Нет, и по этой же причине фильм о нашей битве с фашизмом, снятый спустя 35 лет после Победы, получил на Западе название «Неизвестная война»...

Один из фильмов цикла «Всего дороже» посвящен рождению стран народной демократии, великому завоеванию народов восточной Европы и Азии, внесших вклад в разгром германского фашизма и японского милитаризма. Создание мировой социалистической системы имело колоссальное значение для восстановления разрушенной войной экономики всех государств, входящих в содружество. Взаимопомощь и сотрудничество братских народов, объединенных общностью великой цели — построение общества, свободного от насилия и

эксплуатации, — стали с тех пор реальным фактором, обеспечивающим мирную жизнь. Об этом свидетельствуют многочисленные кинодокументы — сама история современности.

В наши восьмидесятые годы мир стал иным. Неизмеримо возросла мощь СССР, всех стран социализма. Однако сравнивая международную обстановку конца сороковых с положением дел в сегодняшнем мире, нельзя не обнаружить определенных параллелей. Уроки истории, похоже, мало чему научили тех, кто творит империалистическую политику. С нами вновь пытаются разговаривать «с позиции силы» — попытка, которая уже не раз терпела провал.

Министерство иностранных дел Великобритании опубликовало недавно переставшие быть секретными документы 35-летней давности. Сравнивая изложенные в них мысли У. Черчилля с милитаристскими, антисоветскими заявлениями заокеанских лидеров, звучащими сегодня, нельзя не отметить их поразительное сходство. Как будто не было всех этих лет, и в мире ничего не изменилось. Однако остановить движение истории невозможно. Периодически повторяющиеся приступы антисоветизма, призывы к ликвидации нашего общественного строя лишены здравого смысла. Время работает на социализм.

Восемь фильмов историко-публицистической кинопрограммы «Всего дороже» адресованы в основном молодежи.

Никогда не следует забывать, каких невероятных усилий стоили нашему народу его завоевания и достижения, которыми мы вправе гордиться. Читая в газетах о строительстве нового жилого массива, мы должны помнить о том, что еще три десятилетия назад почти вся Белоруссия жила в землянках. Следя на экране телевизора за работой современных сельскохозяйственных машин, не следует забывать женщин, которые в середине сороковых сами впрягались в плуг и вспахивали изрытую воронками землю. Вот эти кадры...

Нужно не только знать об этом, помнить все прожитое и пережитое нашим народом, но и чувствовать движение времени в сегодняшнем дне. Прошлое — это часть нашего

настоящего и нашего будущего. Прошлое важно не само по себе, а тем, как мы смотрим на него из сегодняшнего дня.

Как прекрасно, если сына волнует и то, что волновало отца двадцать или тридцать лет назад. Зависит это и от отцов, и удача не лежит на пути бесконечного повторения общеизвестных истин. Нужно найти особую доверительную интонацию изложения, которая дала бы возможность увидеть общеизвестное под новым углом зрения. Увидеть и поразиться вновь прочувствованному.

Подобную интонацию мы стремились найти в своей новой работе «Всего дороже» — в работе, которая рассказывает о великом подвиге нашего народа, о нашем славном подвиге Возрождения.

В. Трошкин

«Старт

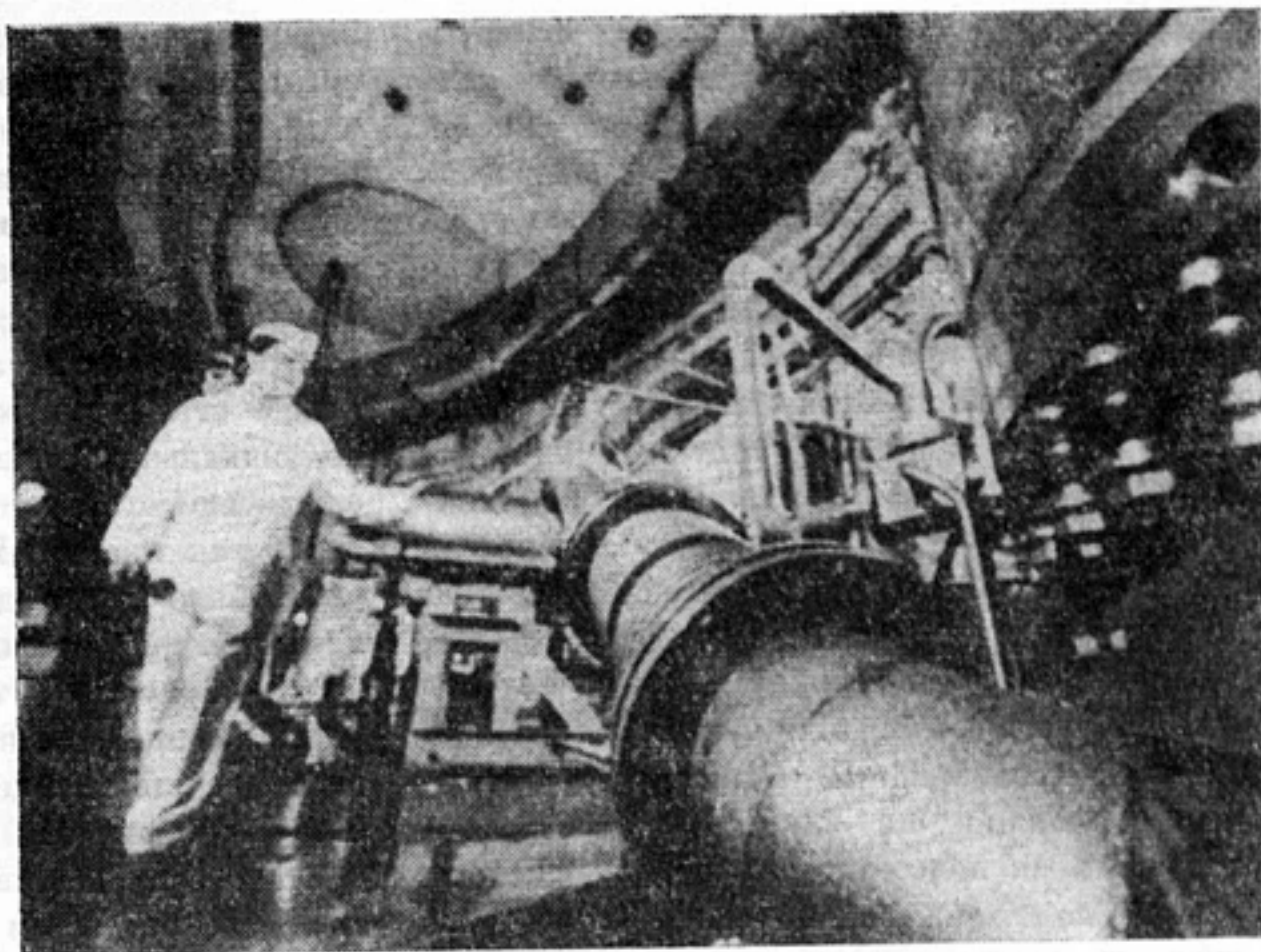
в великое будущее»

Несколько десятилетий назад лишь в самых смелых мечтах можно было представить себе тот уровень, которого достигли ныне наши наука и техника. Но сегодня мы все реже сравниваем настоящее с прошлым. Чаще говорим о будущем. А оно, это будущее, уже зримо существует. И не в книгах изобретательных фантастов, не в мечтах ученых-одиночек, а в реальных достижениях, в жизни, которая неумолимо стремится вперед.

Об этом наша картина «Старт в великое будущее». Свой фильм мы посвятили предстоящему XXVI съезду КПСС, ибо для всех нас, для нашей страны съезды партии — это вехи истории, вехи приближения грядущего. С ними соизмеряем мы свои планы, свой труд.

Вспомним известное полотно М. Божия «Ленин у плана ГОЭЛРО». Сколько веры в будущее советской энергетики в решительном жесте ленинской руки, во всей фигуре вождя!

«Старт
в великое будущее»



Взглянем на старые пожелтевшие фотографии, на которых запечатлены первые электростанции. Каким далеким кажется все это ныне! Турбины, вызывавшие восхищение в 20-е годы, не выдерживают никакого сравнения с гигантами, установленными на Братской и Саяно-Шушенской ГЭС. Сегодня уже и атомные электростанции стали привычным явлением. На повестке дня проблемы новых видов энергии, которые с успехом разрешают ученые. Посмотрите на огромный пульт Кольской АЭС, на спокойных людей в белых халатах, управляющих ими. Вот оно — будущее!

Мы расскажем в нашем фильме об уникальных стройках и заводах. О поражающих воображение роботах, которым предстоит заменить людей при выполнении однообразной, нетворческой работы. Зритель побывает в Прибалтике и Сибири, в Казахстане и на Украине. Но, естественно, в центре внимания будут оставаться люди, создатели и творцы, раздвигающие рамки времени.

...Рождение ребенка — всегда радость, улыбки, цветы. Вот и в семьях двух героев настал этот торжественный день. Что объединяет их, молодых отцов, — строителя БАМа Виктора Клейменова и московского архитектора

Евгения Мико? Несхожи их лица, одежда, условия труда. И уж совсем непохожа маленькая одноэтажная таежная больница, из которой вынесли коренного бамовца, на современный родильный дом в столице.

Но общее есть: на свет появились два новых гражданина нашей страны, которым предстоит продолжить дело своих дедов и отцов. С этих кадров начинается фильм. Съемки продолжались более года, поэтому в конце фильма мы вновь показываем наших маленьких героев: они делают свои первые шаги по земле, а страна за этот год сделала еще один шаг в будущее.

Внимательный наблюдатель, познакомившись с старой хроникой, видит, что нет у времени более точной приметы, чем человеческое лицо. И более интересной. В самом деле, по двум-трем крупным планам людей можно определить время съемки. Более того, по выражению этих лиц психолог может судить об образе жизни, о постоянных заботах людей. Стиль «ретро» может касаться всего: одежды, домов, автомобилей. Но человеческие лица с их магической притягательностью подделывать под прошлое нельзя. Наверное, эта неповторимость поколений заставляет нас с

такой грустью смотреть на старые фотографии, карточки и на крупные планы старой киноленты. Не в том ли задача кинодокументалиста, чтобы, показав людей — их лица, руки, работу, — показать историю страны? Вот, вместе с операторами мы вглядываемся в фильме в лица нефтяников. Удивительно, до чего красив может быть человек, увлеченный своей работой. Даже тогда, когда лицо и одежда черны от нефтяных пятен, а в руки въелась вязкая земля. И эти нефтяники, и московский архитектор, и строитель БАМа, и другие наши герои прекрасны так, как могут быть прекрасны люди, создающие, творящие будущее.

Задача режиссера документального кино чрезвычайно сложна. В отличие от авторов игрового фильма он, как правило, должен представить на суд зрителей картину, в основу которой положена невыдуманная история, типичность и жизненность которой зависит от таланта и опытности людей, излагающих ее. Только реальная действительность, только конкретные люди могут быть использованы документалистом. Но в этом и сила документального кино, ибо воочию увиденное и талантливо снятое реальное событие куда более впечатляюще, чем любая его инсценировка. Из этого, разумеется, не нужно делать пагубного для документального кино вывода о том, что ему чужды художественные обобщения, образность. (Не стоит, впрочем, впадать и в другую крайность, при которой в погоне за ложной многозначительностью факт утрачивает свою первоначальную мощь). Поэзия есть всюду. Она присутствует в самых, казалось бы, обыденных вещах и событиях. Главное увидеть ее, почувствовать. Бывает, что сама натура настолько красива, поэтично организована, что отснятый материал лишь повторяет поэтический образ. К примеру, столь излюбленные нашими операторами кадры старой церкви на фоне ультрасовременной гостиницы. Зрителю сразу ясно, что это образ текущего времени, синтез эпохи. Куда труднее добиться художественного обобщения на материале, отснятом, скажем, на стройке. Здесь авторам должно помочь умение видеть красоту в

обыденном. Так в нашем фильме мы стараемся создать образ стремительно несущегося вперед времени, опираясь не только на изображение, но и на фонограмму, в которую вводятся лейтмотивом песни в современном ритме и реальные звуки строек, создающие жизненную атмосферу повествования.

Перед нами была еще одна трудность. В нашей стране ежегодно вводится в строй столько уникальных заводов и фабрик, происходит ежедневно столько важнейших событий, трудится так много замечательных людей! А нам предстояло найти единственное, именно то, что наиболее точно и полно выразило бы нашу идею — будущее начинается сегодня. Правильность выбора героев и отбора материала в конечном счете определяет успех. Хочется надеяться, что в своем выборе мы не ошиблись.

Итак, будущее начинается сегодня. Вдумаемся еще раз в эти понятия: «прошлое», «настоящее», «будущее». А ведь есть еще и «вечное». Это «вечное» — в красоте. Она создана человеческими руками и живет в веках.

Сила, глубина человеческой личности безграничны. Безграничны возможности фантазии, вдохновения. Еще недавно люди делали первые робкие попытки подняться в воздух. А ведь сегодня даже полеты в космос ни у кого не вызывают удивления. Спортивные рекорды, ранее казавшиеся совершенно невыполнимыми, легко побивают спортсмены-разрядники. Мысль о безграничности человеческих возможностей, совершенствовании их во времени мы проводим в нашем фильме. Олимпийский огонь и пламя, вырывающееся из стартующей ракеты, — не подтверждение ли тому? Именно об этой безграничности говорят с экрана детский врач Станислав Долецкий и космонавт-художник Алексей Леонов. О ней же говорят и мальчишки — участники выставки детского технического творчества. В фильме мы показываем тренировки космонавтов. Сложнейшие снаряды, головокружительные скорости! Трудно представить, что человек способен выдержать такую нагрузку. А он выдерживает: «Все в порядке. Самочувствие нормальное».

Облик нашей Земли неузнаваемо меняется.

Там, где еще вчера были пустыни, сегодня выросли города. На месте старых ветхих заводских корпусов появились гигантские сооружения. Какой оставим след на нашей планете мы, живущие сегодня?..

Наш фильм заканчивается панорамой Москвы. Всем знакомые башни Кремля, Красная площадь, Дворец съездов. В парке на Ленинских горах Евгений Мико помогает делать первые шаги молодому москвичу. А где-то на БАМе Виктор Клейменов встречает вместе с сыном первый поезд. Прошел год. Год нашей жизни. Жизни страны и человека. Много ли? Да, много, ибо время летит все быстрее и быстрее, оно влечет нас в будущее, оно заставляет нас задуматься над тем, много ли ты сделал для своей страны, для людей, много ли намерен сделать. Ведь будущее начинается сегодня.

А. Алов,
В. Наумов

«Тегеран-43»

Наша новая картина — «Тегеран-43» — посвящена событиям, связанным с конференцией глав правительств стран-союзников во второй мировой войне, которая состоялась в декабре 1943 года. Нас интересовала, однако, не столько сама конференция и вопросы, которые там обсуждались, сколько происходившие за кулисами исторической встречи события, обстоятельства, для прессы тех лет недоступные, а потому миру, фактически, неизвестные. Речь идет о подготовке и провале покушения на Большую тройку, которое гитлеровцы пытались совершить в иранской столице. Это был тщательно законспирированный заговор, о конечной цели которого знали лишь те, кому эта операция была непосредственно поручена. Что касается замысла картины, то сформулировать его в нескольких словах кажется нам делом трудным, если не безнадежным. О чем расскажет фильм «Теге-

ран-43»? О столкновении человека с временем. О пересечении личных судеб с историей. О любви и смерти. О праве человека на жизнь и о тех, кто присвоил себе «право» убивать.

Прежде чем сесть за сценарий, мы просмотрели много литературы, книг исторического и мемуарного порядка, прессу военного времени, но, пожалуй, самый интересный материал дали нам встречи с людьми, которые так или иначе имели отношение к событиям тех давних лет. Кроме того, мы просмотрели многие сотни метров хроники. Зафиксированные когда-то кинокамерой события, подробности и детали поведения людей, от нас уже ушедших, — вся эта давняя, странная, погасшая и тем не менее связанная с нами какими-то нервами жизнь произвела на нас очень сильное впечатление, помогла насытиться атмосферой той эпохи.

Мы, конечно, не ставили перед собой задачу буквального и точного реконструирования событий. Это, в конце концов, заботы историков, но никак не авторов художественного произведения, где достоверность перемежается с естественным вымыслом и творческой фантазией. Нас волновали иные проблемы: показать связь между давней, может, многими уже и забытой историей с сегодняшним днем, найти ее пересечение с обстоятельствами жизни современной, то есть, по сути дела, ответить на вопрос: во имя чего в 1980 году ставится фильм, посвященный событиям, происшедшим более чем три десятилетия назад? Во имя того, чтобы попытаться извлечь нравственный урок, философский смысл, понять причины, выявить истоки явления, принявшего в наши дни столь угрожающий размах, что оно стало чуть ли не нормой нынешней жизни на Западе. Имя этому явлению — терроризм. Похищения, убийства, угрозы физической расправы, захват заложников — все это происходит в сегодняшнем мире буквально на каждом шагу. Достаточно развернуть газету, включить радио или экран телевизора, чтобы получить — ежедневно! — информацию о том, что где-то на планете свершилось насилие над человеческой жизнью. Терроризм стал страшным и постоян-

ным признаком нашего времени. В его основе целая философия, мировоззрение, истоки которого мы видим в идеологии фашизма, некогда так отчетливо сформулированной в чудовищном обещании избавить человечество от «химеры, называемой совестью».

Мы, естественно, не претендуем на исчерпывающий анализ такого разнородного и сложного явления, каким является современный терроризм, ибо работаем не над социологическим исследованием, а над художественным фильмом.

Но один из существенных моментов нашего замысла состоит в том, чтобы вскрыть связь нынешнего политического терроризма с фашизмом, с присущим ему пренебрежением к личности, к человеческой жизни вообще. Впрочем, это лишь одна из нитей, одно из слагаемых, сплетающих смысловой узел фильма. Ря-

дом — любовь. Но это не параллельный, никак не второстепенный, а, может быть, один из наиболее существенных мотивов картины, ибо, вторгаясь в основную тему, тесно с ней переплетаясь, он должен придать ей объемность, облечь в живую плоть человеческой драмы. Мы придаем этой линии особое значение, ибо нам, как авторам фильма, недостаточно было установить умозрительную, теоретическую связь между современной практикой терроризма и идеологией фашизма (хотя это для нас крайне важно.) Ведь еще важнее — вызвать у зрителя личное, чувственное неприятие, отвращение к фашизму как явлению в целом, а также его порождению — терроризму, под какой бы личиной он сегодня ни скрывался. Вот почему погубленная в столкновении с фашизмом любовь должна предстать, на наш взгляд, не просто драмой героев, но перейти в острый



«Тегеран-43».

Мари —

Н. Белохвостикова,

Андрей Бородин —

И. Костолевский

политический мотив, проникающий в самую сердцевину общего замысла фильма.

Этот замысел оказал безусловное влияние и на композиционное решение картины. Действие ее разворачивается в двух временных пластах, сюжетно между собой связанных, — 1943 год и наши дни.

Все события, за исключением небольшого эпизода, происходят за пределами нашей страны — в Париже, Лондоне, Берлине, Нью-Йорке. Каждый из городов — это особый характер, облик, ритм. Съемки в США, Франции, Англии, ГДР дали возможность расширить масштаб картины, охватить мир, в каждом уголке которого так или иначе прозвучало эхо той давней, происшедшей в Тегеране истории. Она словно бы растеклась по всему свету...

Снимать в современном Иране, по понятным причинам, было невозможно, и тогда мы избрали единственно верный путь: воссоздать город в одном из самых больших павильонов «Мосфильма». Был построен целый комплекс, около двадцати декораций — улицы, базар, площадь, гостиница.

Вместе с художниками и декораторами мы стремились соблюсти каждую мелочь, придирчиво следили за подлинностью фактур, даже за цветом кирпича, который в Тегеране, оказывается, — желтый.

Конечно, мы не могли ограничиться павильоном. Были сцены, которые следовало снимать на натуре. Важное значение для фильма имеет, например, эпизод на старинном мусульманском кладбище, месте зловещем и пустынном. Нужно было передать напряженность, состояние природы этого печального уголка, выжженного солнцем и исеченного ветрами. Мы нашли такое место недалеко от Баку, в селении Кала, которому перевалило уже за доброе тысячелетие. Там как раз мы и обнаружили нужное нам мусульманское кладбище. Хотя сохранилось оно плохо, ибо многие могилы заброшены, поросли травой, почти сравнялись с землей, но именно такое состояние — заброшенности и обреченности — нужно было нам для эмоционального и смыслового построения эпизода.

Некоторые сцены мы снимали в самом Баку, в черте Старого города. Правда, облик его за последнее время настолько изменился, что снимать было очень трудно и здесь. Так что над «гримом» этой части города пришлось поработать с тем же старанием, что и во время «постройки» Тегерана в павильоне: тут немалая заслуга художника-постановщика Е. Чернышева, наших декораторов и гостеприимных хозяев азербайджанской столицы, которые очень и очень нам помогли.

Теперь — о работе актеров. Начнем с того, что в картине заняты многие известные мастера западного экрана. Какими же творческими мотивами продиктовано их участие в нашем фильме? Ну, прежде всего, «Тегеран-43» — картина совместного советско-франко-швейцарского производства, и потому участие здесь зарубежных артистов абсолютно закономерно. Но это «юридическая» сторона дела. Смогли бы наши актеры сыграть все обозначенные в сценарии роли? Безусловно. Стоит сказать, что мы поначалу довольно сдержанно отнеслись к предложению наших зарубежных коллег пригласить на некоторые роли их соотечественников. Но согласились и не жалеем об этом: художественная «прибыль» несомненна. Дело вовсе не в том, что в картине снимались крупные западные актеры, а в том, что они привнесли в нее живое дыхание, подлинное ощущение мира, в котором живут, важные его штрихи, детали поведения, быта, словом, все то, что объединяется у нас понятием правды жизни. Они вписались в наш замысел настолько, что других исполнителей на эти роли мы теперь и не представляем.

Один из крупнейших актеров западного театра Курд Юргенс, снявшийся более чем в 150 французских, итальянских и американских фильмах, у нас играет адвоката Легрена. О популярности Алена Делона, наверное, не стоит и говорить. В картине «Тегеран-43» он исполняет роль инспектора Интерпола Фоша, человека, трагически встретившегося с фашизмом в наши дни. Жоржа Жере советский зритель знает по роли Жана Вальжана во французской телевизионной версии романа В. Гюго

«Отверженные». В нашем фильме он предстанет в роли наемного убийцы. Снялась в картине и популярная французская актриса Клод Жад.

Мы очень довольны работой наших зарубежных коллег. Это относится как к актерам, в том числе, конечно же, и к Эвелин Крафт, Алану Маршаллу, Джессу Анну, так и к участникам киногорупп, которые помогали нам в ГДР, Франции, Англии и США.

Но как ни была бы сложна эта часть работы, основное наше внимание было сосредоточено, естественно, на исполнителях главных ролей.

...Тогда, в 1943-м, они были совсем молоды — приехавшая в Тегеран француженка-переводчица Мари Луни и прибывший с особым заданием советский разведчик Андрей Ильич Бородин. Они полюбят друг друга, но жизнь разведет их на долгие годы с тем, чтобы потом, уже в наши дни, сделать Андрея свидетелем страшной гибели Мари на улицах современного Парижа. Здесь же он повстречается и с дочерью Мари — Натали, любовь которой тоже пересекли пули: от руки наемных убийц погибнет инспектор международной полиции Фош.

Та, тридцатипятилетней давности история, о которой расскажет экран, не кончилась — она продолжается и сегодня...

Обе женские роли исполняет Наталья Белохвостикова. Андрея Бородина играет Игорь Костолевский. Сложность работы заключалась прежде всего в том, что актеры молоды, а прожить на экране им надо было, по сути, две жизни. На грим уходило иной раз более четырех часов. В том же положении находились артисты Альберт Филозов и Армен Джигарханян.

В картине заняты и другие известные мастера нашего экрана — Николай Гринько, Глеб Стриженов, Всеволод Санаев, Владимир Басов.

В. Басов

«Факты минувшего дня»

Литературная основа нынешней моей работы — фильма «Факты минувшего дня» — роман Юрия Скопа «Техника безопасности».

Техника безопасности... В контексте будущей картины слова эти должны утратить смысл производственного термина и перейти в разряд понятий моральных, отражающих некий жизненный принцип, неписаный закон. Состоит он не в том, чтобы, грубо говоря, не лезть на рожон и тем самым застраховать себя от неизбежных порой служебных конфликтов и житейских осложнений. В жертву собственному благополучию порой ведь приносятся честь и совесть, а интересы дела страдают. Хорошо, если человек сумеет опомниться и, устыдившись своей слабости, обретет мужество вырваться из плена страховочных пут.

Человек наедине с совестью — вот, пожалуй, основное содержание нашего фильма, его главная тема. Она не нова для меня, режиссера, проработавшего в кино почти тридцать лет. Срок немалый. Самое время оглянуться назад, попытаться подвести предварительные итоги. Стало вдруг отчетливо ясно: многое, очень многое из задуманного не свершилось. А оттого хочется теперь если не наверстать упущенное (что сейчас уже невозможно), то, во всяком случае, попытаться досказать недосказанное, выразить те мысли, чувства, стремления, что в свое время привели меня в кинорежиссуру.

Довольно часто мне приходится слышать критические замечания по поводу отсутствия в моих работах некоей единой темы: нет, мол, у меня главного, магистрального пути в искусстве. Что ж, у критики есть основания для такого вывода. Я ведь меняю темы и жанры беспрестанно и, на первый взгляд, бессистемно: то увлекаюсь публицистикой, а могу удариться в чистую мелодраму; вслед за комедией ставлю драму, а то еще и детектив... Мне самому стало интересно: а действительно, чем объяснить такое мое непостоянство? И

поскольку от критики я ответа так и не получил, то решил выяснить этот вопрос сам. В воображаемом интервью с самим собой я спрашивал себя: почему ты поставил именно этот фильм, на эту тему, на этом материале? Чем тебя привлек тот герой, тот сюжет, та поэтика? Сперва я отвечал себе несмело, словно в чем-то оправдываясь, потом пришла уверенность. Я понял простую вещь: оказывается, на протяжении всех тридцати лет я снимал одну и ту же картину, все время одну и ту же, будь то производственная драма, экранизация классики или современная сатира. Эта одна большая, главная картина — о совести людской.

Свою режиссерскую биографию я начал с экранизации пьесы И. С. Тургенева «Нахлебник», над которой работал вместе с ныне покойным Мстиславом Корчагиным. Казалось бы, странный материал для дебюта молодых режиссеров: что нам, комсомольцам 50-х, далекий тургеневский Кузовкин, старик, живущий на хлебах у богатого помещика? Между тем для меня эта пьеса звучала современно, так как ставила проблемы личного выбора — вечного выбора между правдой и ложью, совестью и бесчестьем. Как быть — сытно есть, тепло спать и не сказать правды? Или сказать правду и лишиться тепла и уюта? Старик поступил по совести, выбрал второй путь. Это и было для меня самым главным: образ совестливого человека.

А в другой пьесе — такого далекого от наших проблем англичанина Дж. Б. Пристли «Опасный поворот» — разве не о том же речь? Снимая этот фильм, я пытался показать, как уродлива и губительна для личности та «удобная» форма существования, когда ложь входит в правила «хорошего тона».

Сходная задача вставала передо мной в работе над комедией «Нейлон 100 %». Фильму сильно досталось от критики — и заслуженно; не прозвучала в нем тема «нейлоновой» совести так, как было задумано.

Конечно, наиболее выигрышно тема совестливого человека звучит на ином драматургическом материале — в фильмах, посвященных переломным событиям нашей истории. В

моменты исторических катаклизмов человеку всегда приходится определять линию жизненного поведения. Среди моих любимых работ — «Битва в пути», «Тишина», «Дни Турбиных». Но и в таких картинах, как «Жизнь прошла мимо», «Возвращение к жизни», — рассказывающих о том, что происходит в человеческой душе, сломленной, изверившейся, — тоже развивается тема борьбы злого начала с добрым, совестливым.

Так что, по сути дела, всю жизнь я снимаю одну и ту же картину. И любимый герой у меня один: человек, который действует, поступает не за страх, а за совесть. Кирилл Извеков из «Первых радостей» и «Необыкновенного лета», Дмитрий Бахирев из «Битвы в пути», Аркадий Голиков в «Школе мужества», Сергей Вохминцев из «Тишины», герой ленты «Щит и меч» Александр Белов-Вайс... У этих героев слово равно поступку, личное неотделимо от общего и нет другого пути в жизни, кроме служения делу, обществу, людям.

Так что последняя моя работа появилась не «вдруг», не на пустом месте, она логическое продолжение темы, что волнует меня всю жизнь. И с точки зрения проблематики фильм «Факты минувшего дня» имеет своих прямых предшественников — картины «Случай на шахте восемь» и «Битва в пути». Когда я прочел роман Юрия Скопа, то так и решил: попробую-ка сегодня продолжить разговор, начатый тому назад двадцать лет! Ведь и в тех фильмах речь шла и о своего рода «технике безопасности», которая выражалась в нежелании иных руководителей брать на себя всю полноту ответственности, искать новые, более совершенные пути развития производства. Сколько сил, мучительных сомнений в собственной правоте стояла Дмитрию Бахиреву победа над директором завода Вальганом, надежно застраховавшим себя от всех превратностей судьбы! «План любой ценой» — я такому лозунгу аплодировать не могу», — говорил Бахирев. Увы, двадцать лет, разделяющие эти картины, не сняли проблему до конца. Поэтому-то герои «Техники безопасности» и пытаются стиль «давай, давай!» заменить другим: «Давай подумаем, как лучше».



«Факты
минувшего дня».
Михеев — М. Ульянов,
Ксения — Л. Чурсина

Как сделать, чтобы люди не надрывались на сверхурочных работах, чтобы не простаивали машины, чтобы реально составлялись планы; как лучше распорядиться теми богатствами, что щедро нам отпущены природой и с которыми мы, бывает, обращаемся неблагодарно; как привить людям чувство хозяина своей земли — дабы он на шестой части планеты распоряжался с такой же отдачей и радостью, как на шести сотках своего дачного участка? Вот какими проблемами заняты главные герои фильма Алексей Кряквин (Андрей Мартынов), а также Иван Михеев. Эту роль играет Михаил Ульянов, в свое время сыгравший Бахирева. Актеру предстоит воплотить знакомый характер, однако теперь уже на другом жизненном этапе, на ином уровне проблем. Директор крупного химического комбината Иван Михеев предстанет перед зрителями в критический момент своей жизни, когда наступает необходимость пересмотра своей жизненной позиции. И если Бахиреву приходилось бороться с Вальганом, то Михееву важно одержать победу в первую очередь в борьбе с самим собой.

Сложность образа Михеева еще и в том, что нет вроде бы объективных причин обвинять его в каких-либо проступках. Напротив, этого человека можно лишь бесконечно уважать за его

высокие заслуги перед страной, перед обществом. Иван Андреевич Михеев возглавляет важнейшее промышленное предприятие. Все свои почетные звания он заслужил трудом, любовью к делу. В общем, смотреть бы ему на все улыбочато да принимать похвалы — ан нет, мучается Михеев, не спит ночами, до инфаркта себя довел. Что такое? Просто понял Иван Андреевич, поздно, но понял, что вкралась в его жизнь неправда и исказила его личность. «Мне говорили: даешь столько-то? Я говорю: дам, и любым путем добивался своего. Дам, дам, дам!»

Любым путем... Давно началось это, и долгие годы исправно срабатывала пресловутая «техника безопасности».

Путь Михеева не хочет повторять Алексей Кряквин, главный инженер комбината. Этот человек заглянул в самого себя, задумался, подверг анализу многое из привычного. А ведь такая переоценка стоит душевных сил, для нее необходимо мужество, искренность, честность. Побеждает совесть, и эта победа важна для нас принципиально, когда мы говорим о проблеме современного героя.

Положительный, отрицательный... — подобная постановка вопроса, как мне кажется, изжила себя. Правда, героев многих своих фильмов прошлых лет я могу с уверенностью от-

нести к положительным, ибо они чаще всего и в самом деле были непогрешимы. Но мне было приятно узнать, что после просмотров фильма «Битва в пути» на некоторых партийно-хозяйственных активах вставал вопрос о «деле Бахирева», которого воспринимали как реального человека. И — не скрою — мне нравилось, когда дети во дворе играли в Белова-Вайса. И все же сегодня нужен более сложный герой. Противоречия в характере не снижают образ героя. Одно необходимо: герой непременно должен быть обаятельным. И если такое обаяние есть и герой привлекателен для зрителя, это половина успеха.

Думаю, что и Кряквин, и Михеев найдут отклик у зрителя, как ни тернист подчас путь героев к самим себе.

Есть в картине персонажи, которые, на первый взгляд, не имеют прямого отношения к основному действию. Однако и в их судьбах варьируется тема совести. Ксения, жена Михеева (Людмила Чурсина), тяготится своей ненужностью людям и делу, хочет изменить свою хорошо налаженную жизнь. Или Зина, молоденькая девушка из сатураторной (Екатерина Васильева), тоже неожиданно оказывается перед необходимостью нравственного выбора. Мне не хотелось выстраивать фильм по жесткому моносюжету. Пусть разговор, нами задуманный, возникнет как бы сам собой, импульсивно, пусть он набирает высоту постепенно. Как в жизни: мы сталкиваемся с людьми, знакомимся, а отношения складываются не вдруг, не сразу, а в общении.

Маленькие ручейки человеческих судеб должны слиться в широкое течение основной темы: «Давай подумаем, как лучше»...

В картине, я надеюсь, пойдет острый, объективный, давно назревший разговор о нерешенных проблемах производства. Об этих проблемах, каждый по-своему, думают оба наших основных героя — и Анатолий Кряквин и Иван Михеев, — думают остро и напряженно.

Вслед за своими героями и мы, создатели фильма, хотим поглубже вникнуть в проблему взаимоотношений человека и производства, где не всем покуда удается достичь органи-

ческого слияния интересов личности и интересов дела. О необходимости уделять большее внимание укреплению дисциплины говорилось в речи Л. И. Брежнева на ноябрьском Пленуме ЦК КПСС (1979 г.), говорилось остро и взволнованно. Значит, действительно проблема есть и требует решения. И если же мы своим фильмом сможем как-то помочь в этом деле, то будем считать, что поработали на совесть.

Г. Егиазаров

«Коней

на переправе не меняют»

«Пройдут годы, — писал Л. И. Брежнев в своем приветствии камазовцам, — по советские люди будут с гордостью вспоминать о трудовом подвиге на Каме». Эти слова мы оценили по-настоящему, когда побывали здесь и познакомились с замечательными людьми. Тут-то, собственно, и начались наши главные трудности. Одно дело увидеть, другое — рассказать: ведь речь идет о подвиге тысяч! А вместе с тем каждый в отдельности — это человеческая судьба, характер, личность. Но как об этом рассказать? Какую найти форму, как приблизить экран к зрителю, чтобы он сопереживал героям, чувствовал себя соучастником происходящих на Каме событий?

Каких-нибудь десять лет назад здесь была голая степь. И в полной тишине, наедине лишь с ней и небом катила свои воды река с нежным, словно женское имя, названием — Кама. Но уже вырос на ее берегах красавец город с заводом-автогигантом и населением в триста пятьдесят тысяч человек. Наш фильм-диалогия — «Коней на переправе не меняют» — рассказ о том, как стройка эта только еще начиналась, как приехавшие сюда со всех концов страны молодые и сильные люди землю эту расчистили, провели дороги, построили дома, потом заложили фундамент и возвели заводские корпуса...

Сегодня это уже история. И когда мосфильмовцы прибыли в Набережные Челны, чтобы снять фильм о тех, кто построил завод-гигант, здесь жили уже не прошлым, а будущим. Наш фильм — тоже о будущем. Ведь это рассказ о людях, для которых день вчерашний так естественно и зримо стал днем сегодняшним, в их же воле — сделать его завтрашним. Время мчит стремительно — такой век. Объектив кинокамеры должен открывать перспективу — таков закон искусства. И для тех, кто работает в современной теме, соблюдать его особенно важно. Фотография сегодня ценится тем больше, чем талантливей запечатлевает движение. А ведь экран — это и есть движение! Не просто белое пятно на стене, но — отображение нашей бурной, неистово динамичной жизни, до краев переполненной событиями, новыми идеями, мыслями, прекрасными человеческими чувствами.

Мне хочется рассказать о советском человеке. О красоте его помыслов, дум, стремлений. Ибо все, что я знаю об этом, не услышано мной от других, а пережито лично. Я много ездил по стране. Но дело тут, конечно, не только во встречах и общении с людьми на протяжении моей долголетней операторской, а потом и режиссерской деятельности. Просто история страны стала для нас, советских людей, нашей личной историей. И первые пятилетки, и война, и славный День Победы, и трудное время восстановления порушенного гитлеровцами народного хозяйства, и покорение Космоса, и сегодняшний, никогда еще не виданный прежде в мире размах строительства — все это пришлось на долю одного только поколения. Моего поколения.

Современная тема. Это мне близко и дорого, этим я постоянно живу. А еще муками и сомнениями: как найти верный подход к ее новому творческому решению, не повториться, как уловить этот современный ритм, пульс и дыхание жизни и с помощью кинокамеры раздвинуть рамки экрана. Не широкий формат я имею в виду, но исследование глубинных процессов нашего сегодняшнего бытия.

Герои фильма «Коней на переправе не меняют» строят город. И это вовсе не обяза-

тельно Набережные Челны — мы просто нашли здесь множество прототипов для персонажей нашего будущего фильма. Город вырос в степи, и по сценарию он так и называется — Степной. А вот людей Степного, творцов и преобразователей природы, я знал задолго до поездки в город на Каме. Незабвенны воспоминания о съемках картины А. П. Довженко и Ю. И. Солищевой «Поэма о море», где я был оператором. Если говорить об истинно глубоком, философском осмыслении жизни, «Поэма о море», на мой взгляд, один из самых ярких тому примеров. Люди своими руками создают море — событие само по себе достаточно примечательное, доселе никогда и никем еще не виданное. Какой, казалось бы, простор для всякого рода увлекательных коллизий и неожиданных поворотов! Но в центре внимания авторов фильма — море человеческих чувств, бушующее, страстное, яростное. Столкновение людских характеров, судеб, размышления о настоящем, мечтания о будущем, борьба за чистоту и ясность человеческой души — иными словами, Довженко интересуют проблемы нравственные. А они вечные.

«Поэма о море», сценарий которой был написан где-то в середине 50-х годов, и сейчас видится мне одним из современнейших произведений экрана. Это картина сегодняшнего дня.

Приступая к работе над лентой о строителях 70-х, я не мог не вспомнить дорогую сердцу «Поэму...» не только потому, что вложил в нее немалую частицу души как участник съемок, но и потому, что фильм этот обозначает для меня магистральную линию поисков в области художественного решения современной темы. Образы, созданные в той, давнишней ленте, представляются мне созвучными нашему фильму.

В нем не будет традиционного производственного конфликта, не будет новаторов и консерваторов. Может быть, я кое-кому покажусь излишне оптимистичным, но у моего этого оптимизма есть вполне конкретное основание: люди, те самые, что счастливо и гордо трудятся сегодня на стройках, приближают будущее.

«Коней
на переправе
не меняют».
Маркарян —
А. Джигарханян,
Родионов —
В. Самойлов



Масштабы строительства, о котором пойдет речь в фильме, поистине гигантские — 100 квадратных километров одной только производственной площади, на которой вырастут шесть небывалой мощности заводов. Я был в Детройте, видел тамошние автомобильные предприятия — никакого сравнения с КамАЗом! И Форд не постеснялся это признать, заявив во всеуслышание, что таких масштабов стройка и в такие сроки была бы его кампании сейчас не по плечу. А нам — в самый раз! Ибо это стройка всей страны. Сюда прибыли опытные специалисты, молодежь из всех республик, краев, областей, городов — всех национальностей! Вроде бы нельзя сказать, что такое у нас впервые, ведь были и Комсомольск, и Братская ГЭС, и целина. И все же стройка на Каме представляется — в каком-то важном своем качестве — новым этапом. Всю жизнь я езжу по стране, много видел. Но, когда прибыл на КамАЗ, то ходил, и смотрел, и говорил, и вслушивался, и вглядывался: меня не оставляло ощущение, что такое — впервые. Почему? Это надо осмыслить, понять — в чем, где это новое? В характерах людей, в их поступках, внутреннем мире? Наверное. И даже безусловно. Да, новое есть и во взаимоотношениях между людьми, в их духовных связях. Широта взглядов, чувство

собственного достоинства, вера в дело, ради которого оставлен теплый домашний уют, гордость человека-созидателя — родившиеся еще в годы первых пятилеток, эти духовные категории в сознании советского человека звучат ныне на несравненно более высокой ноте. Нельзя сбрасывать со счетов возросший образовательный уровень, внутреннюю культуру, начитанность, знания и производственную квалификацию сегодняшнего строителя. Нынешний рядовой рабочий — это молодой человек со средним и специально-техническим образованием, для профессионального роста которого созданы самые благоприятные условия. Чуть ли не с первых дней появления строителей на берегах Камы рядом с жилыми домами и производственными корпусами стали подниматься здания вуза, вечерних школ, техникумов. Тут же строились детсады, ясли, школы для ребят. Сюда приехали не на строительный сезон — навсегда. Приехали хозяева — это ощущалось в общении с каждым — от рабочего до начальника строительства.

Есть в Степном и свои проблемы, есть и свои конфликты, есть лодыри и хулиганы. Что же, новое всегда рождается в муках и борьбе. И закономерен конфликт между нашими героями — давними товарищами и коллегами по работе — начальником стройки Борисовым.

и заместителем министра Родионовым, каждый из которых искренне и убежденно отстаивает свои взгляды на методы этого доселе еще нигде не виданного строительства. И все же эти люди живут не по разным сторонам улицы. Они — в одной «упряжке», и цель у них тоже одна: на другой берег. В споре рождается истина: побеждает практика и талант человека, умеющего вести за собой людей. Это — Борисов. Человек крупный, незаурядный, за плечами которого фронт и много больших строек.

А вокруг — молодежь. Средний возраст жителей Степного, так же, как и жителей Набережных Челнов, — 25 лет. Но если вы вдруг придете сюда среди бела дня, не удивляйтесь безлюдью улиц: все на работе. Пенсионеров здесь пока еще не видно. А где молодые, там и любовь и, конечно же, свадебное застолье, вспыхивающее в каждом доме чуть ли не ежемесячно.

Так в чем же все-таки основной конфликт? Не берусь точно сформулировать. Все непросто, сложно и многозначно, как непроста и многозначна сама наша жизнь. Мы не станем снимать остроты ее проблем и яростности человеческих столкновений, но и нагнетать напряженность во имя удовлетворения притязаний некоторой категории литераторов тоже не собираемся. Ибо прийти в итоге к тому, что вот, мол, Борисов умеет строить, а Родионов мешает — было бы неправдой и упрощением. Решить эту проблему можно было бы тогда наипростейшим образом: снять Родионова с должности. Но каждый на своем месте, оба героя, продолжают строить Степной, и у каждого одинаково болит душа за успех общего дела. А спор их скорее всего не окончен и окончен не будет. Он естествен — это закон жизни и борьбы. Столько изменений происходит в нынешнем производстве, столько сложнейших процессов, что разместить их по полочкам, уложить в рамки желаемого невозможно. И не надо! Борьба во имя прогресса — что может быть прекраснее! Это и есть наша современность, ее новое качество, еще один важный, новый этап на пути совершенствования, мужания человеческого духа. Ибо

сколько бы мы ни толковали о производстве, его нынешних достоинствах и недостатках, о том, что в этой области уже достигнуто и что еще не совершено, главные проблемы искусства лежат в сфере нравственной. Казалось бы, в фильме «Премия» ведется разговор о делах сугубо производственных. Полтора часа экранного времени идет детальнейшее разбирательство недостатков в организации работы на строительстве, а на поверку речь здесь, по сути дела, о категориях морали — о долге и совести рабочего человека, об ответственности старшего поколения за воспитание молодежи.

«Коней на переправе не меняют» хочется сделать фильмом-размышлением о строителях десятой пятилетки, рассказать об их взаимоотношениях, о том, как проявлялся человеческий характер в условиях ранее небывалых, новых. На большой стройке, как на поле боя, выявляется подлинная ценность человеческой личности. Здесь не схитрить, не словчить, не спрятаться за чужую спину: либо рука об руку в едином строю, либо — трусость и дезертирство. Третьего не дано.

Тут драгоценным опытом явилась для меня картина-экранизация замечательного романа Ю. Бондарева «Горячий снег». Мне тем дороже это произведение, что оно освещено авторским присутствием и война показана в нем как подвиг человеческой души. И если мы говорим о высокой коммунистической морали, о таких ее проявлениях, как долг, совесть, честь, мужество, товарищество, то истоки эти всегда найдешь там, на полях сражений в годы Великой Отечественной войны. Вот почему так дорог мне механик зернотока Федор Рожнов из фильма «От зари до зари», близки и герои моей новой ленты — Борисов и его друг, начфин Слезкин: они тоже прошли войну. Степной — это их передовая сегодня.

Снимать картину было легко и трудно. Легко, потому что рядом были друзья, строители КамАЗа, которые стремились всеми силами помочь, были заинтересованы в успехе нашей работы не меньше, чем в своей собственной. Легко, потому что рядом были единомышленники, мои товарищи по искусству, и все были одинаково взволнованы тем, что увидели на

КамАЗе. Мы не поспевали за нашими героями в буквальном смысле слова: только что выбрали натуру, приехали снимать, а она застроена. Мы рассказываем в фильме о том, как был вбит первый колышек на будущей стройке, взят экскаватором первый ковш земли, а перед глазами то, что строителями было содеяно в несколько лет: современных архитектурных форм красавец город, жители которого заняты уже его озеленением — разбивают парк, сады, скверы, рассаживают деревца вдоль улиц, под окнами домов. И представляется город через такие же недалекие и быстротекущие десять лет, когда деревья будут большими...

Нам хотелось, чтобы экран звенел современностью. Вот почему был избран жанр художественно-публицистический. Главный мотив фильма — непрерывное движение времени, тесная взаимосвязь событий, людей, характеров. Мы старались как можно полнее использовать возможности широкого формата.

Впрочем в картине, тем более такой, как наша, все имеет равное значение — звучание, цвет, музыка, игра актеров, искусство художника по костюмам. И тут, я считаю, мне понастоящему повезло, ибо все члены творческой группы трудились так же счастливо и вдохновенно, как и те, о ком мы рассказываем с экрана. Я счастлив потому, что в путь со мной отправились такие крупные актеры, как Армен Джигарханян, Владимир Самойлов, Леонид Марков, Борис Иванов, Юрий Васильев, Геннадий Корольков, Галина Польских, Софья Павлова, Наталья Андрейченко... Я, к сожалению, просто не имею возможности назвать здесь всех, но на самом-то деле в картине у нас нет второстепенных персонажей, — все главные! И всем нам хотелось создать ощущение этого удивительного человеческого родства, трудового братства, атмосферу причастности к нашему времени, к величию его задач и целей. Ибо, несмотря на противоречия, сложности, столкновения людей, мы движемся вперед. И каждый участвует в этом движении, активно вкладывая свою долю — талант, вдохновение, любовь.

Была еще одна немаловажная сложность в

работе — рассказать правду так, чтобы нас не упрекнули в украшательстве, в прекрасодушии. А потому то и дело приходилось себя сдерживать, даже скупиться на превосходные степени. Но краски, одна ярче другой, заполняют экран, и тут уж мы были совершенно бессильны, ибо это — натура, подлинная действительность!

Когда однажды мы показывали коллегам часть отснятого материала, меня спросили с недоверием: где я видел такое молодежное кафе? Или — такой ресторан? Там! В Набережных Челнах! Все интерьеры в фильме — подлинные. Ведь мы живем не в двадцатые — наступают восьмидесятые годы, а мы иной раз мыслим старыми представлениями и удивляемся совершенно естественным вещам: откуда, мол, у рабочего эта богатая и с таким вкусом обставленная квартира? Да он сам себе ее строит! И зарабатывает прекрасно, так что и на красивую мебель есть. Да, кое-кто еще живет здесь в вагончиках, но каждый знает, что не сегодня-завтра он получит жилье в новом благоустроенном доме.

Растет новый город, а вместе с ним и человек. И тонкие нежно-зеленые деревца, высаженные недавно, скоро тоже будут большими.

Т. Левчук

«От Буга до Вислы»

Мне нередко задают вопрос: почему мы снова обратились ко времени Великой Отечественной войны, в частности, к партизанской теме? Наверное, потому, что для моего творчества тема подвига советского народа в годы испытаний была и остается одной из ведущих. Обращаясь к дням войны, художник не ограничивается одной лишь целью — восстановить в памяти людской прошлое. Это дело в первую очередь историков. А писатель, режиссер, артист, приступая к новой работе на военную тему, прежде всего думает о современном звучании исторического материала. Заканчивая работу

над киотрилогией «Дума о Ковпаке», мы поняли, что рассказ о героизме и мужестве партизан на экране необходимо продолжить. К тому же киноповествование о легендарном партизанском соединении было бы неполным без рейда до Вислы.

Впрочем, кинодилогию «От Буга до Вислы», пожалуй, не назовешь непосредственным продолжением фильма «Дума о Ковпаке». Несмотря на то, что наша новая работа продолжает тематическую линию «Думы...» и хронологически будет посвящена событиям, развернувшимся вслед за историей, рассказанной в предыдущем фильме, драматургическая стилистика картины будет принципиально иной. Авторы сценария И. Болгарин и В. Смирнов предложили такое кинодраматургическое решение, при котором широкое историческое полотно фильма как бы разбивается на цепь сюжетных микроструктур; на стержень исторических событий «напизываются» многочисленные судьбы участников партизанского движения. Каждая такая судьба представлена как часть обширной исторической мозаики, и трудно выделить среди персонажей фильма главных и второстепенных. Исключением является,

пожалуй, лишь образ Петра Петровича Вершигоры.

Этот человек, лично мне близкий по довоенному творческому содружеству и совместному режиссерскому дебюту на Киевской киностудии художественных фильмов (ныне Киностудия имени А. П. Довженко), командовал в то время Первой украинской партизанской дивизией имени дважды Героя Советского Союза С. А. Ковпака. Сидор Артемьевич Ковпак в результате тяжелых ранений и болезни не мог продолжать свою командную боевую деятельность, и на этом ответственном посту его заменил тогда уже прославленный полководец, генерал, Герой Советского Союза Петр Петрович Вершигора. Его роль в фильме играет молдавский актер М. Волонтир.

«Война для меня началась на крыше Киевской киностудии, в которой мастера украинского кино создали ряд выдающихся фильмов. Несколько десятков гектаров фруктового сада, чудесные аллеи, а в центре оригинальное здание из красного и желтого кирпича с четырьмя башнями по углам. В этой студии я работал режиссером». Так начал свою ныне широко известную книгу «Люди с чистой совестью»



«От Буга до Вислы».
Кадр из фильма

Петр Вершигора. Далее он пишет: «На четвертый день войны, когда я дежурил на одной из башен, над студией пролетало двадцать черных самолетов.

Это было в среду, в 9 часов утра».

К слову сказать, я в этот день был уже на фронте: мобилизационный листок мне вручили 22 июня, а до этого я, как и Петр Вершигора, работал режиссером Киевской киностудии художественных фильмов. И так же, как и он, я провел на фронте все дни и годы войны, после чего вернулся на родную студию, где и работаю по сегодняшний день.

Нужно ли лишний раз говорить, что образ Петра Петровича Вершигоры был и остается для меня дорогим и незабвенным. М. Волонтир творчески разделил эти мои чувства. Ведь Вершигора — его земляк, он тоже родом из Молдавии, отсюда и особая ответственность актера перед своим героем. Волонтир воплотил на экране лучшие, незабываемые черты этого характера — характера советского патриота, писателя, кинематографиста, легендарного партизанского генерала...

Идейное острие нашего фильма — интернациональная суть подвига дивизии имени Ковпака, прошедшей с боями героический путь от Буга до Вислы вместе с польскими патриотами. Этот рейд имел исключительно важное значение для победоносного наступления Советской Армии. Начальник украинского штаба партизанского движения Тимофей Амвросиевич Строкач, один из героев нашего фильма, в обращении к ковпаковцам так определял их задачи: «Мы рассматриваем вас как небывалую по мощи диверсионно-разведывательную группу. Вы будете нарушать коммуникации противника, уничтожать тыловые войска, сеять панику и, самое главное, — информировать нас». Кроме этого, в задачи украинских партизан, глубоко вклинившихся на территорию Польши, входила вооруженная борьба с фашистами и — что особенно важно — налаживание боевых связей и укрепление содружества с польскими патриотами.

Итак, в конце декабря 1943 года боевое пополнение, состоящее из тех, кто вернулся из госпиталей, из бывалых партизан, разведчи-

ков, чекистов, двинулось из Киева в Полесье, а оттуда — за линию фронта. Партизанское соединение под командованием Вершигоры прошло с боями сотни километров по Волыни, Ровенщине, Львовщине, а затем вступило на оккупированную фашистами польскую землю. Одновременно разосланные во все стороны диверсионные группы и отдельные разведчики собирали сведения о противнике. Партизаны перерезали вражеские железные дороги, взрывали мосты, немецкие эшелоны, вели бои с фашистскими гарнизонами и бендеровцами.

Рейд, показанный в кинодилогии, происходил в начале 1944 года, то есть в период, когда военно-политическая обстановка на польской территории была исключительно сложной. Дело в том, что фашисты, вынужденные отступить под сокрушительными ударами с востока, оставляли на польской территории своих бывших пособников, ориентировавшихся если не на гитлеровцев, то на враждебную польскому народу буржуазно-националистическую эмиграцию, окопавшуюся в Лондоне и все еще не оставившую надежды на реставрацию в Польше старых буржуазных порядков. Конечно, лучшие люди пострадавшего польского народа во главе с коммунистами, выходившими из глубокого подполья, примкнули к советским войскам.

Для работы над картиной нам всем пришлось изучить огромную литературу, много новейших материалов, документов, публикаций. Но самую неоценимую помощь в создании литературной первоосновы фильма, образов его героев нам оказали ветераны... Каждая встреча с ветеранами была незабываемой: все они свято хранят светлую память о «ковпаках» — освободителях родной земли от фашистской нечисти. О беседах с ними можно вспоминать долго, и это будет волнующий рассказ. Мы прошли по маршруту партизанской дивизии, побывали на местах бывших боев и нашли многих из участников освободительного похода.

Я не могу не рассказать о том огромном чувстве идейного, творческого, братского сближения с нашими братьями-поляками, которое принесла наша совместная работа над фильмом «От Буга до Вислы». Творческое настро-

ние царило в нашем съемочном коллективе. Польские киноартисты Иоанна Осмакевич, Станислав Микульский, Януш Зербст, Збигнев Гайгер, Марек Прадановский работали в тесном контакте с Михаем Волонтиром, Николаем Гринько, Лесем Сердюком, Зурабом Капианидзе, Евгением Паперным, Юрием Каморным и другими советскими артистами. Взаимопонимание было полное. Всем нам активно, ощутимо помогала память о боях, в которых закалялась советско-польская дружба. Дружба, о которой мы рассказали на экране.

Порой нам приходилось долго искать на польской земле кинонатуру, которая напоминала бы военные годы. И это не огорчало, а, наоборот, радовало нас. Мы видели земли братской Польши, залечившей раны войны, народ, строящий свое будущее. Во имя этого настоящего и будущего отдали свои жизни тысячи борцов-антифашистов многих национальностей, о подвиге которых говорят сегодня с экрана их соотечественники.

Активной творческой обстановке и глубокому взаимопониманию помогало то, что любую передышку между съемками мы использовали для живых контактов. В частности, мы много говорили о творчестве А. П. Довженко и Ю. И. Солнцевой. В польской кинематографической (да и не только кинематографической) среде их имена хорошо известны. И, конечно, немало дискуссий было о сегодняшних поисках польской кинематографии. Словом, фильм создавался в атмосфере дружбы.

Мне только не хотелось быть понятым так, что я рисую безоблачную, идиллическую картинку того, как протекали киносъемки. Идиллии не было и в помине. Прежде всего, диалог — фильм масштабный, он требовал тщательной организации, обеспечения больших масс людей военной техникой, всевозможным снаряжением, которое сегодня уже стало исторической редкостью.

Трудности заключались и в том, что снимали мы зимой и весной — в те сезоны, когда происходил рейд партизанской армии. Снимать в это время сложно: погода переменчива, день короткий. А ведь в фильме так много массовых и батальных сцен. Хочется на страницах

журнала выразить благодарность партийным и советским организациям, воинам Советской Армии, населению, польским жителям, которые оказали нам огромную помощь во время съемок.

Работа над фильмом протекает в знаменательное время подготовки к XXVI съезду КПСС. Мы приложим все творческие усилия к тому, чтобы премьера картины состоялась в канун этого замечательного события.

Киев

Е. Матвеев

«Особо важное задание»

Киноискусство злободневно по самой своей сути. В этом смысле его можно назвать «движущейся газетой». Как и газета, фильм особенно интересен, актуален именно «сегодня», «сейчас» — и от того, насколько он актуален сегодня, зависит его будущее. Вот почему в момент своего выхода на экраны фильму так важно установить прочный контакт с широким зрителем (не будем забывать, что кино — самое массовое из искусств), на «потом» в кино рассчитывать не приходится. А для того чтобы контакт состоялся, авторам фильма нужно, в сущности, немного: быть на одном дыхании со своим народом, знать о его заботах, чаяниях, тревогах.

Что, с моей точки зрения, неизменно волнует советского зрителя? Человеческие судьбы, в которых раскрывается идейная и нравственная сила нашего народа. А одним из самых трудных и решительных испытаний зрелости народного самосознания была Великая Отечественная война, в годы которой так ярко проявилось нерушимое единство всех трудящихся, всех народов нашей страны. Вот почему вновь и вновь обращаются к военной теме писатели, художники, кинематографисты. Вот почему и в моем творчестве военная тема заняла столь значительное место. Как и для большинства моих сверстников, война стала для меня свое-

образной точкой нравственного отсчета. Мы не могли не восхищаться единством порыва, с каким народ поднялся на защиту Отечества, не могли не откликнуться на великую, возвышающую силу этого порыва. Мои кинематографические работы — лишь малая толика той бесконечной благодарности, какую я испытываю к простому советскому человеку, вынесшему на своих плечах все тяготы военной жизни.

Внимательный зритель легко заметит, что любимые мои кинематографические герои — землепашец и солдат. Те, кто сеет хлеб и защищает его. Вырос я в деревне, и запах колоска спелой пшеницы я помню с детства. Торжественное и большое это чувство, и оно неотделимо от чувства безмерной любви к своей Родине, от готовности защищать ее, не жалея жизни.

Двадцатые — тридцатые годы нашей истории подарили мне сразу двух героев, сочетающих эти две профессии, — мирную и военную: Макара Нагульнова из «Поднятой целины» М. Шолохова и Захара Дерюгина из «Судьбы», снятой мной по мотивам одноименного романа П. Проскурина. Оба они — землепашцы, оба — солдаты революции. Да и большинство сыгранных мной персонажей — профессиональные военные. Этим героям отдал я себя без остатка.

Однако снова и снова возникает вопрос: в чем же секрет советского патриотизма, который там до сих пор не могут разгадать? Я думаю, секрет этот — в щедром сердце советского воина, в его душе, бескорыстной, величавой, отважной. В экранизации романа П. Проскурина я пытался исследовать процесс пробуждения патриотических чувств. Только так, мне казалось, можно подступиться к ответу на вопрос, почему никому из иноземных завоевателей не удалось поставить нас на колени?

Недавно законченная картина «Особо важное задание» продолжает размышления о человеке на войне, начатые в фильме «Судьба». В «Судьбе» речь шла о войне, о солдате, но меня тогда уже мучила мысль о том, что мы, кинематографисты, в долгу перед людьми, которые держали на своих плечах всю тяжесть

войны в тылу. О них мы еще не говорили всерьез. Сценарий, написанный Б. Добродеевым и П. Попогребским, не претендовал на исчерпывающий охват темы, но в нем подкупало желание авторов рассказать о массовом героизме нашего народа в тылу, о тружениках всех национальностей. На заводах, фабриках, в госпиталях, колхозах, даже в маленьких артелях рождались великие, не воспетые еще патриотические подвиги. На Воронежском авиационном заводе, речь о котором идет в фильме (здесь трудились представители пятидесяти пяти национальностей!), эвакуированном на Восток, буквально на голом месте незамедлительно развернулось и заработало на полную мощь производство. Станки ставились прямо на землю, под них подкладывались шпалы, и продукция выпускалась, цеха работали. Фундамент, пол, стены — все строилось на ходу. Производительность труда в таких условиях возросла по сравнению с довоенной в шесть раз!

Готовясь к фильму, я перечитал уйму материалов о подвиге народа в тылу, и все-таки мне этого было недостаточно. Меня интересовали живые люди, очевидцы событий, и тогда мы организовали встречу с ветеранами завода, спрашивали их, как они смогли начать работу в таких условиях, как выдерживали все трудности? Поначалу разговор не клеился — собравшиеся то ли стеснялись, то ли не привыкли отвечать на подобные вопросы. Но когда минула скованность первых минут, пошел оживленный разговор и продолжался он пять часов! Люди плакали; они сами удивлялись своей стойкости, своему мужеству, своей воле. Удивлялись тому, что пережили все и выстояли!

В фильм вошел эпизод, который мне рассказали очевидцы. В столовой люди едят бурду, а какой-то старик раздает детям по ложечке меда. Мальчишек, стоящих у станков, стараются подкармливать при всяком удобном случае, а те еще как-то умудряются делиться хлебными крошками с бездомными собаками. Нет, такой отзывчивый, щедрый на добро народ победить нельзя! Какая высокая нравственная сила в этом едином чувстве коллекти-



*«Особо важное задание».
Кириллов — Е. Матвеев,
Маша — В. Заклунная*

визма, в общности дыхания народного! Когда нет «моего», а все «наше» — тогда народ непобедим!

Что же заставляло людей так работать? Спать в холодных цехах, потому что не было сил дойти до дома? Что же двигало людьми? — спрашиваю я себя. И отвечаю: безграничное чувство любви. Любви к ближним своим, к Родине, к человеку.

Натуру к «Особо важному заданию» мы выбирали в пригородах Воронежа. Ходили, шутили, смеялись и вдруг — как гром среди ясного неба — кто-то нашел осколок, потом еще и еще, каждый из нас нашел по десятку таких осколков, тридцать пять лет пролежавших в земле, там, где сегодня растет пшеница. Значит, все поле в осколках! Это прозвучало, как набат, и его звук отозвался в нашей работе.

Фильмы на военно-патриотическую тему ни при каких обстоятельствах не должны превращаться в бездумную «киношку». Их должна «держат» не занимательность внешнего действия, а мысль, глубина — иными словами,

действие внутреннее. Это должны быть фильмы высокой художественности и больших идей. Иной подход немыслим, по-моему.

Современный киноязык для меня — язык стремительный, темпераментный, глубокий, страстный, открытый. Я противник «шепотка» на экране. Поясню, что я под этим подразумеваю. Некогда мои актерские и режиссерские работы упрекали в «театральности». Но я не стал «исправляться». Я уверен в том, что если слово сказано громко, еще вовсе не значит, что оно «театрально». Есть правда и ложь, искренность и фальшь. Не может быть перебора в чувствах, если они истинные. А «театрально» — это на экране значит фальшиво.

А ведь Великая Отечественная война была гигантской концентрацией нравственных и физических сил народа. Совесть и бесчестие, правда и ложь, ненависть и любовь, жизнь и смерть — эти вечные, философские вопросы стали вопросами каждого дня. Разве можно сохранять бесстрастность, говоря о таких вещах? А у нас в фильмах о войне все еще нередко занимаются «стилистическими упражне-

ниями». Меня же в этом случае волнует не способ монтажа, а другое: взволнован ли зритель? Да, в искусстве я ставлю восклицательный знак там, где другой ограничится точкой с запятой... Но иначе не могу. Я очень дорожу словом, русским словом, звучащим с экрана, к которому в кино порой относятся пренебрежительно. Иной раз то, что звучит в быту, несут на экран, полагая, что это-то и есть «правда жизни».

Возможно, это правда жизни или часть ее. Но не правда искусства!

Я за то, чтобы зритель плакал, смеялся, был потрясен, но только бы не остался равнодушен к тому, о чем с ним говорит экран. Почему «Любовь земную» посмотрело 57 млн. зрителей, а «Судьбу» — 53 млн.? А ведь эти фильмы — не детективы, а народные драмы. Думаю, что на зрительский их успех повлияло прежде всего равнодушное наше отношение к теме, к героям. К сожалению, «температура» на экране чаще ниже той, какую ждет зрительный зал. Если же фильм смотрится вяло, не увлекает, не зажигает, то может ли он быть по-настоящему интересен?

Для меня современный язык кино в фильмах на военно-патриотическую тему — это страстное и обязательно новое слово о войне. На мой взгляд, ошибаются те, кто считает, что пора перестать говорить о прошедшей войне: мол, тема эта устарела. Нет! Военно-патриотическая тема — тема немеркнущая, всегда насущная. На земном шаре есть сейчас, по моему, две главные проблемы: накормить человека и защитить человека от угрозы новой войны. Вот почему военно-патриотическая тема всегда благодарная: она помогает наиболее полно и глубоко выразить свой нравственный идеал, самые сокровенные мысли и чувства. Эта тема всегда обогащает прикоснувшихся к ней — не только в творческом плане, но и чисто по-человечески.

А. Герман, Н. Губенко, Б. Шамшиев не видели войны. Но в них ожила память их отцов, воевавших за Родину. Высокая сила патриотизма передается от поколения к поколению с током крови — от отца к сыну. Молодые художники с пытливым, острым умом не

остаются в стороне от этой темы. Ну а стиль, жанр диктуются сердцем и чувствами художника. Язык специально искать нельзя. Я убежден, что он как бы задан опытом, предшествующей биографией, всей жизнью художника. Изобретать его глупо. Маяковский не изобретал своего языка — он им просто говорил.

Мне лично по душе строгая простота стиля, мне нравится, когда весь авторский коллектив объединяет свои усилия на главном направлении — достижении правды образов. На первом плане — крупно, масштабно — должен быть Человек — герой повествования, герой войны. Конечно, нельзя при этом забывать, что сам подход к изображению героя на экране усложнился. От информации о герое к биографии души, к внутреннему миру героя — вот путь, которым движется современное киноискусство.

Сам я все время пытаюсь бороться с традицией «знакового» подхода к герою. Я стремлюсь «снять» мундир и погоны с военного человека. Меня интересует не его чин, не его должность, а его душа, его психология. Рядовой Захар Дерюгин для меня, если хотите, маршал, потому что он патриот, надежный, нужный отечеству человек, на которого страна может рассчитывать в трудную минуту. Личность крупная, масштабная, характер подлинно народный.

На Западе сейчас довольно широко пропагандируется идея бессилия художника в современном сложном мире, невозможность что-либо в нем изменить. Западный коммерческий кинематограф ориентируется прежде всего на потребительские вкусы. Киноаудитории навязываются чувства, враждебные гуманизму, социальному прогрессу, культивируется обывательская психология, индифферентность к социальной проблематике.

Лучшие наши фильмы о войне противопоставляют западному безверию непоколебимую веру советского человека в завоеванные им идеалы. Многие на Западе поспешили забыть, что Советская Армия была главным созидателем победы во второй мировой войне, что советский народ заплатил самую тяжелую плату за победу над гитлеризмом. Они хотят,

чтобы мы об этом забыли, обвиняют нас в «тематическом однообразии», в эстетической и социальной «избирательности» нашего искусства! Да, у нас есть избирательность, и она должна быть, если мы хотим сохранить мир на земле.

Странно, но во время войны я не боялся войны. А сейчас — дети, внук... И мысль, что лично мы делаем для сохранения мира, тревожит постоянно. Политики — само собой. Но мы-то что делаем? Нельзя думать, что нас, художников, это не касается. Проблема сохранения мира касается каждого из нас, это наш гражданский долг.

Я убежден, что, не боясь никаких упреков в «однообразии», мы должны и впредь прославлять героизм — эту основу основ русского народного характера. И не сомневаюсь, что очень многие патлатые парни, на чьи прически косо поглядывают старики, носят в себе ген патриотизма. И, если будет надо, они не подведут.

... В фильме «Судьба» Мария Полеванная и Ефросинья Дерюгина, которые должны были бы ненавидеть друг друга из-за любовного соперничества, позабыли личные распри в час ненависти к врагу. А ведь какой-нибудь западный кинорежиссер, наверное, «начинил» бы эту ситуацию фрейдистскими комплексами. Для нас же ненависть к врагу, любовь к Родине — источник могучей нравственной силы и красоты человеческого духа. В патриотизме, бескорыстии, самоотверженности советского человека выражается самая суть его духовной красоты.

В. Четвериков

«Половодье»

Время действия нашего фильма — он называется «Половодье» — относится к 60-м годам. Это годы активного освоения «главного болота Европы» — так называли Полесье первопроходцы. Уже сто лет назад генерал и ученый Жилинский стал осушать для бело-

русских помещиков отдельные участки заболоченной земли. Он, по существу, и был первым мелиоратором в Белоруссии. Однако только после победы Советской власти мелиорация в республике смогла получить подлинно государственный размах, стала проводиться в интересах всего народа. Правда, на первых порах не обошлось без ошибок, ошибок грубейших, допущенных по вине недалекновидных хозяйственников, забывающих подчас, что не все средства хороши в достижении благородной и значительной цели.

В конце 50-х годов мелиорация обозначилась как первоочередная задача белорусских земледельцев — еще бы, 2 миллиона гектаров не дающей урожаев земли! Двинули технику, двинули людей — от природы не ждали милостей... На нее вообще не обращали внимания. Звучание фанфар — цифры, цифры! — заглушало предостережения ученых. Рыли канавы, сбрасывали воду, выкорчевывали лес, пахали, сеяли, снимали, наконец, дорогой ценой добытый урожай. Но вскоре обнаружилась нехватка... воды; водохранилища высыхали, лишенные своего защитника — леса, вода уходила в землю все глубже и глубже, почвенные поры заполнялись воздухом, который сильно охлаждался ночью, начались губительные заморозки на почве. Распаханный, измельченный сухой торф, в который превратилась земля, сдувало первым же сильным ветром, оставляя голый неплодородный слой. Бывшие болота быстро превращались в пустыни.

Тогда лишь поостыли горячие головы, и началось серьезное изучение проблемы освоения полесской земли. В 1966 году мартовским Пленумом ЦК КПСС было принято постановление о комплексном подходе к мелиорации заболоченных земель, получил новое толкование и сам термин «мелиорация» — под ним подразумевалось уже не осушение, а регулирование почвенной влажности. Были организованы многочисленные НИИ, пересмотрена сама программа учебных заведений, которые готовили мелиораторов, — теперь их учили не только технике мелиорации, но и хозяйствованию на освоенных площадях.

В общем, произошли коренные изменения: война с болотами стала вестись с учетом ответной реакции природы, но, безусловно, не все еще было предусмотрено, возникали новые трудности. Тогда-то и начались споры в печати, ученые заговорили о мерах, способных предотвратить непоправимые экологические нарушения, обратились к старым трудам и научным запискам. При этом обнаружилось, например, что еще Жилинский предупреждал об опасности одностороннего сброса воды.

Сегодня в разговор о судьбах Полесья включились и мы, кинематографисты. На студии «Беларусьфильм» была организована так называемая инициативная группа, в которую вошли В. Адамчик, В. Козько, Ф. Конев — будущие авторы сценария — и я. Вчетвером мы два года изучали материалы по истории мелиорации, доклады ученых, изъездили все Полесье, наблюдали, как ведутся работы. Наверное, на основе собранного нами фактического материала мы могли бы создать интересный научно-популярный фильм, но ведь нас интересовали прежде всего сами люди, вольно или невольно вовлеченные в преобразование Полесья, — и те, кто двинул в полесские болота технику и рабочих, и те, кто сидел за рулями тракторов, и те, кого встретили мелиораторы на осваиваемой территории: полесские жители. Им-то больше всего пришлось вынести — жили-жили себе в маленьких деревеньках, а тут рев моторов, смена ландшафта, создание мощных совхозов — это уже индустрия, переинформирующая саму социальную жизненную структуру. Как же подступиться к рассказу о конкретных судьбах, не утратив при этом ощущения целого, гигантского масштаба происходящих событий? Сначала у нас появилась мысль о создании широкого эпического полотна, охватывающего все поле действия. Но вскоре мы поняли, что при этом людей в картине не удастся рассмотреть пристально, и образы, не набрав плоти и крови, останутся образами-знаками. Нам же важны были именно люди, ибо, как известно, драму идей искусство способно передавать лишь через драму человеческих отношений. Поэтому весь

рассказ в нашем фильме строится на истории одного села — Князьбор, а в центре повествования стоит судьба нашего главного героя — Матвея Ровды.

Матвей Ровда (Аурис Бабкаускас) возвращается в родную деревню начальником отряда мелиораторов. Он готовится дать беспощадный бой окружающему Князьбор болоту. Болоту непролазному, комариному, болоту, где погибли его отец и мать. Но жители Князьбора встречают его настороженно, оказывается, прежняя жизнь с беспрестанной борьбой с наводнениями вроде бы вполне их устраивает. Как гласит их любимая поговорка — мокрый воды не боится.

Коренное население деревни представляют, в основном, две семьи: Махахей и Барздыки. Махахей — люди отзывчивые, открытые, сам Махахей (Павел Кармунин), глава семьи, — мужик лукавый, приметливый, острый на язык.

Семейство Барздыков — замкнутое, жестокое, живущее по принципу: все в дом, ничего из дому. Но этот практицизм вызван не потребностью наживы, а вечной борьбой за жизнь с суровой природой. Правда, Аркадь Барздык — глава семейства (Сергей Юркевич) — за свою долгую жизнь приобрел некоторые черты Плюшкина. Между семьями завязываются сложные взаимоотношения, старшая дочь Махахей — Алена (Наталия Егорова) — помолвлена с сыном Аркадя Барздыки Васькой. Но появившийся Матвей влюбляется в Алену и вызывает у нее ответное чувство.

Отношения Матвея с односельчанами складываются на первых порах тем более непросто, что первые результаты, которых добились бригады Ровды, мало утешительны для князьборцев: вырублен Княжий бор — их гордость и память.

Как же это происходит? Сначала Матвей старается делать все как полагается, по проекту, где предусмотрено водохранилище и не тронут бор. Но Олег Владимирович Бортник (Артем Иноземцев) — начальник главка, где работает Матвей, — перечеркивает проект водохранилища: оно, мол, подождет, главное, быстрее дать хлеб. И Матвей покоряется нахрапистой логике Бортника, отряд мелио-

раторов валит вековые дубы, прорывает канавы, по которым уходит вода.

Одна уступка порождает другую — такая логика компромисса, и когда Бортник требует вырубить бор, Матвей вначале ошеломлен: «Это же рука не поднимется, — говорит он, — князьборцы без Княжьего бора... Представить нельзя, там одних только партизанских землянок... Об этом боре песни сложены». «Песни сложат новые, — резко отвечает ему Бортник и добавляет мягко: — Это приказ. Я согласовал».

Матвей сносит Княжий бор. Он оправдывается, говоря, что всем им станет лучше, когда земля начнет давать хлеб, будут дороги, будут товары, исчезнет комарье. Но что-то в нем разрушается, с болью рвется...

Есть такое хорошее белорусское слово: «спадчына». Смысл его труднопереводим — это нечто изначальное, родовое, историческое. Не только могилки, традиции, утварь, но и окружающая природа, она ведь первая прародительница наша.

Существует некая трехмерная связь: природа — род — человек. Человек — имеется в виду каждый сегодняшний человек, его корни. И я старался проакцентировать эту

неразрывность души человека с природой, с местом, где он родился и живет. Насилюя, разрушая природу, он и в себе разрушает, выкорчевывает традиции и память свою. Ведь как говорит старый князьборец дед Трофим о своей земле? «Чего только полещуки не изведали: и вода была, и сушь была, и пожары пролетали здесь, и войны нас не обминули, копни землю — и встретишь кость татарскую, либо турецкую, шлем и череп шведский, а уж о германских костях не говорю, в земле места всем хватало...» Ровда загубил корни, обратил землю обетованную в пустошь и тем самым опустошил себя.

Почему же так произошло, почему Матвей Ровда, неплохой сильный парень, оказался растратчиком, губителем родной земли? Матвей — типичный представитель того времени, когда стремились дать сразу и много, сотворить чудо одним махом, в это верили, так людей воспитывали, так готовили специалистов...

Матвей Ровда — фигура трагическая. Ведь он «свой», как говорит ему друг его Павел. Матвей работает в родных местах, и это заставляет его острее чувствовать свою вину по отношению к земле, к природе.



«Половодье».
Матвей Ровда —
А. Бабкаускас,
дед Трофим —
А. Боричевский

Кто же противостоит Бортнику и Ровде? Прежде всего, это ученый гидрогеолог Величко (Генрих Кураускас) и партийный руководитель, претворяющий в жизнь решения мартовского Пленума ЦК КПСС, — Родион Дмитриевич Былич (Юрий Платонов). Величко немножко романтик. «Лишить Полесье воды — все равно что у человека кровь выпустить», — говорит он. Бортник, по существу, презирает его: «Ходишь, проповедник, по земле, убеждаешь, а тебя никто не слушает, есть город, там ждут, ждут мяса, молока, а ты им будешь говорить о птичках, мышках, травках?»

Былич же в нашем фильме — это та реальная сила партийного руководства, подлинное значение которого открывается в умении продуктивно решать трудные вопросы, поставленные жизнью. Былич добивается устранения Бортника и создания нового главка с новым начальником Грудовым (Владимир Кулешов). Что же касается Матвея Ровды, то он для Былича — человек далеко не безнадешный. Матвея назначают директором совхоза «Князьбор» и не без умысла — чтобы у Ровды была возможность похозяйствовать на «отвоеванных землях», лишний раз поучиться на своих ошибках.

Былич — за рациональное использование полесской земли, не менее важным для него является чуткое и бережное отношение к людям. «Одна треть республики не может оставаться в стороне от хозяйственной жизни страны», — говорит он. Но одна треть республики — это не только болота, леса, озера, это еще и люди. И они каждый по-разному реагируют на происходящее... Былич понимает это.

Потерянно бродит среди пустошей старик Махахей. «Что-то будто я не у себя, а словно на Луне или на Марсе», — бормочет он.

Аркадь Барздыка, видя, как все вокруг сносится и рубится, сам начинает беспощадно рубить рябинки и продает ягоды по два рубля ведро. Когда же ему грозят судом, он искренне возмущается: вот, мол, целый бор свалили и ничего, а тут за рябинки...

Матвею противостоит Васька Барздыка

(Борис Невзоров). Не потому, что они с Матвеем соперники, просто Васька совсем иначе относится ко всему тому, что белорусы называют «спадчиной»; он не хочет рубить свои корни, как Матвей, а, наоборот, гордится ими, питается от этих корней. Васька останавливает руку отца, когда тот, несмотря на предупреждение, вновь рубит рябину.

Став директором совхоза, Ровда горячо принимается за новое для него дело. Он добивается высокого урожая, он строит новый благоустроенный поселок. Но измельченный пахотой торф сдувает сильным ветром, а в новые дома мало кто хочет въезжать...

Нет, ни сценарий, ни фильм не стремятся к нарочитому ужесточению конфликта. Просто мы хотели — не избегая острых углов, быть ближе к жизни. Достаточно сказать, что существует реальный прототип Князьбора — деревня Борки — и реальный прототип Матвея Ровды.

К концу фильма, когда Матвей уже ясно осознает всю меру ответственности, которую берет на себя человек, взявшийся за преобразование природы, он сталкивается как бы с прежним собой в лице своего друга Павла. Матвей говорит ему, что нельзя строить водохранилище на месте, предусмотренном проектом: на дне окажется торф, который впоследствии всплывет, и получится не водохранилище, а гречневая каша. Но Павел, который стал после Матвея начальником СМУ, начинает работы по проекту. На возмущение Ровды он отвечает, что ему уже дана смета и его бригада должна отработать свои деньги.

Жизнь как бы снова и снова убеждает Матвея в необходимости разумных компромиссов с природой, делает его настоящим защитником тех духовных корней, которые он так легко попытался подрубить вначале.

Сейчас всем ясно, как важно сохранять народные криницы. А они тесно связаны с природой родного края, с его аурой, что ли. Поэтому мы активно привлекаем этнографический материал, наш композитор ездил, к примеру, по отдаленным полесским селам и записывал специально для фильма деревенские песни, какие

поют на свадьбе, какие — в горе, какие — при разлуке. Мы старались сохранить в картине самобытность речи полесских жителей и предельно точно передать их быт. Съемки велись в красивейших уголках Полесья: в деревне Озираны, в древнем городе Турове, существующем со времен Киевской Руси, в городе Пинске.

Большое значение имел для меня подбор актеров. Мне не хотелось приглашать популярных артистов, чтобы знакомые лица не отвлекали зрителей от проблем, поставленных в фильме. В то же время важно было найти достаточно опытных исполнителей, которые бы смогли воплотить на экране художественные образы, уже сложившиеся в моем воображении. Мы выбирали долго, и, наверное, поэтому актерская «география» нашего фильма так широка — в фильме снимались актеры из Вильнюса, Риги, Гродно, Москвы, Витебска, Минска, Воронежа, Бреста.

Аурис Бабкаускас, играющий Матвея Ровду, очень динамичный артист, тонко чувствующий природу драматического характера.

Изумительно, как мне кажется, передает в своей роли фольклорные подробности жизни полесской крестьянки русская Галина Макарова (Барздычиха). Не раз вся съемочная группа смеялась до слез, когда Барздычиха Макаровой начинала витиевато браниться...

Павел Кармунин, играющий старика Махахея, просто перевоплотился в своего героя. Он стал настоящим Махахеем и внешне и внутренне, на нем вся одежда сидела так, будто он всю жизнь в ней ходил.

Я доволен всей съемочной группой. Очень точно работал главный оператор Юрий Марухин, великолепные эскизы к фильму написал художник-постановщик Александр Чертович. Все, кто принимал участие в создании картины, заслуживают добрых слов, и слаженность в нашей работе была не случайной. Фильм дал возможность нам, участникам съемок, активно выразить гражданскую позицию, свою любовь к земле.

Р. Чхеидзе

«Твой сын, земля»

(«Повесть
о секретаре райкома»)

Работа над киноматериалом «Твой сын, земля» («Повесть о секретаре райкома») подошла к концу... Что определило выбор темы? Причин множество, но главная — желание создать образ современника.

Каким должен быть герой наших дней — концах 70-х — начала 80-х годов? Проблема эта — одна из важнейших в современном искусстве. Наш кинематограф предлагает различные решения этой проблемы. Современный герой может предстать в образе традиционного положительного героя, может быть противоречивой личностью. Или таким, каким мы видим его, например, в фильмах Отара Иоселиани, где герой — лишь повод для размышлений. Словом, решений множество. Думается, что грузинское искусство находится в процессе весьма любопытных поисков на этом направлении.

Для меня герой тот, кто может забыть себя для других. Таким виделся нам главный герой нашего фильма — Георгий Торели, партийный руководитель одного из районов Грузии, человек, высшая цель жизни которого — бескорыстное служение людям, своему народу, своему отечеству. В этом пафос нашей картины. Однако все эти свойства личности в каждой конкретной эпохе находят определенную форму проявления. Неодинаковыми были формы руководства в 20—30-е годы, в годы войны, в послевоенный период. И то новое поколение, которому доверены сегодня бразды правления, должно быть иным. Я говорю — должно быть, ибо герой нашего фильма не такой, каких иногда мы встречаем в жизни. Он такой, каким хотелось бы видеть человека, чей долг — служение своему народу.

Сравнивая пафос «Потемкина» и «Чапаева», Эйзенштейн писал, что в композицион-

ном строе «Потемкина» отразился стиль пафоса побеждающего Октября, а в «Чапаеве» — стиль пафоса Октября победившего.

Я вспомнил замечание Эйзенштейна по аналогии: наша эпоха развитого социализма, наше время сформировали новый тип партийного лидера. Современный руководитель районного или более крупного масштаба прежде всего должен быть партийным интеллигентом, вооруженным глубокими знаниями, политическим опытом, передовым мировоззрением. Партийный лидер наших дней — это высокоинтеллектуальная личность, человек, владеющий научными основами управления, глубоко понимающий экономическую, политическую, социальную сущность любой ситуации. Иначе руководить сегодня нельзя...

Исходя из этих требований к герою, подошли мы к решению основной задачи. Желание воплотить именно такой образ, создать некую модель героя и художественно доказать ее жизненность определило выбор темы. Но не только это.

Основным толчком в этом направлении послужили те события, которые произошли в республике после опубликования известного постановления ЦК КПСС «Об организатор-

ской и политической работе Тбилисского горкома Компартии Грузии». Коренное преобразование партийной жизни, восстановление ленинских демократических норм позволило партийному руководству республики сделать большой шаг вперед к улучшению благосостояния трудящихся. Все это побудило нас сначала в сценарии, а затем в фильме рассказать о той борьбе, о тех нравственных переменах, которые происходят на наших глазах.

С автором сценария Сулико Жгенти меня связывает давнишняя дружба. Мы вместе учились во ВГИКе, и то была хорошая почва для создания общей платформы в искусстве. Дружба переросла в творческое сотрудничество — мы вместе работали над «Отцом солдата», а затем над фильмами «Ну, и молодежь!» и «Саженьцы». Я благодарен судьбе за то, что она свела меня с художником, все творчество которого проникнуто высокой гражданской ответственностью и гуманизмом.

Сценарий фильма «Твой сын, земля» создавался в тесном контакте с теми людьми, которые в определенной степени стали прообразами наших героев: я имею в виду руководителей районных и городских партийных организаций.



«Твой сын, земля».

Георгий Торели —

Т. Чхеидзе,

Гурам Глonti —

И. Хизанишвили,

Абесалом Девносадзе —

М. Вашадзе

Мы с Сулико Жгенти много путешествовали по разным районам Грузии, познакомились с деятельностью партийных руководителей, наблюдали за их работой, ездили с ними по районам, присутствовали на заседаниях бюро. Собрался богатый материал. Он и стал основой фильма. Целый ряд эпизодов фильма — зарисовки с натуры, сцены, увиденные в кабинете кого-то из секретарей обкома или на деревенских дорогах.

В процессе работы сценарий видоизменялся. В первоначальном его варианте нашли отражение те события, те проблемы, которыми жила республика в дни, когда создавался сценарий, о которых писали газеты. За время работы над фильмом многие из поднимавшихся тогда вопросов утратили свою трепетность и злободневность. Поэтому, сохранив тему борьбы с негативными явлениями в нашей жизни, мы на первый план выдвинули тему самоотверженного служения человека на благо своего народа.

Одна из важных проблем фильма — возрождение заброшенных земель. Наш герой родился в Месхетии. Некогда земля эта, цветущая садами и виноградниками, кормила всю Грузию. Но вот уже несколько столетий забытая земля безмолвно ждет человека, чья рука снова возродит на ней жизнь. Именно это и пытается сделать Георгий Торели.

Личностью кристальной чистоты виделся мне герой будущего фильма. Это и определило выбор исполнителя. Хотелось, чтобы им был человек, чьи душевные качества совпадали бы с характером нашего героя. Только такому исполнителю поверит зритель. Мы долго искали, прежде чем остановили свой выбор на Темуре Чхеидзе. Роль секретаря райкома стала кинодебютом талантливого режиссера Грузинского драматического театра. На мой взгляд, он успешно справился с поставленной перед ним задачей.

Что касается специфики образного решения картины, то кинематографическая форма будущего фильма уже на стадии замысла сложилась как романное, эпическое повествование.

С большим уважением и благодарностью я

думаю о своих коллегах по работе над фильмом. В первую очередь это известный оператор Ломер Ахвледиани. С ним я работал впервые и работал с истинным удовольствием. Метод работы Л. Ахвледиани современен. Он освобождает актеров от дополнительной нагрузки, которая обычно ложится на них из-за сложностей с освещением на съемочной площадке, предоставляет им возможность полностью сосредоточиться на творческих задачах.

С художниками Г. Гигаури и З. Медзмаришвили я прошел по съемочным дорогам фильмов «Лурджа Магданы», «Наш двор», «Отец солдата», «Ну, и молодежи!», «Саженьцы». Второй режиссер фильма — Рамаз Шарабидзе — художник с самостоятельной творческой биографией, автор телевизионных короткометражек. Звукооператор Гарри Кунцев — тонкий знаток музыки, высокий профессионал. Словом, высокая квалификация съемочной группы во многом должна определить художественный уровень фильма.

Большую помощь в нашей работе оказал консультант фильма кандидат исторических наук Г. Капанадзе. Но были у нас и внештатные консультанты. С особым чувством благодарности я вспоминаю о помощи и постоянном внимании, какие оказывали съемочной группе партийные организации, общественность тех районов Грузии, где мы вели съемки.

До встречи фильма со зрителем осталось не так долго. Хочется, чтобы проблемы, затронутые в фильме, заинтересовали не только наших зрителей в Грузии, ведь проблемы эти касаются всех советских людей.

Тбилиси

В работе над материалами этого раздела принимали участие И. Заславская, С. Золотусский, А. Кагарлицкая, М. Кереселидзе, С. Лаврентьев, Л. Пайкова, П. Шепотинник.



Г. Прожико

Сибирские маршруты кино- документалистов

О действительности кинопублицистики

Пятилетка завершает свой труд. На пороге предстоящего XXVI съезда КПСС весь народ, партия подводят ее предварительные итоги. Со всех концов страны приходят сообщения о досрочном выполнении пятилетнего плана. Все яснее, все отчетливее видится нам величие пройденного страной пути, все полнее раскрывается мудрость партии, с исчерпывающей полнотой определившей направление развития для всей страны.

На июньском (1980 г.) Пленуме ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев говорил:

«Наш курс сформировался, его верность про-

В Красноярске прошел смотр документальных и научно-популярных фильмов, посвященных развитию производительных сил Сибири и Дальнего Востока. Автор статьи — член жюри фестиваля, — отталкиваясь от программы смотра, размышляет о вопросах развития современного документального и научно-популярного кино в свете задач, стоящих перед советским киноискусством в преддверии XXVI съезда КПСС.

верена практикой. Он принес свои положительные результаты как в области внутренней, так и внешней политики».

Гигантская созидательная деятельность советского народа во всем ее размахе и величии открывается в освоении прежде малолюдных территорий Сибири и Дальнего Востока. К этим краям привлечено в эти годы особенно пристальное внимание всей страны, партии. Неоценимое значение для ускорения темпов строительства и развития здешних земель имела историческая поездка Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева весной 1978 года по районам Сибири и Дальнего Востока. В многочисленных беседах и выступлениях Л. И. Брежнева в дни поездки была намечена широкая программа ускорения, интенсификации темпов развития производительных сил Сибири, были даны важные и плодотворные рекомендации по использованию внутренних резервов, развитию экономики Сибири и Дальнего Востока, по-ленински прямо и глубоко вскрыты ошибки, имеющиеся в практике строителей, экономистов, указаны способы преодоления накопившихся трудностей. Встречи Л. И. Брежнева с партийными и хозяйственными руководителями, с рабочими заводов, строителями БАМа, советскими воинами и моряками всегда носили аналитический, деловой характер: разговор касался как раз самых сложных, актуальных проблем данного края или области. Два года, минувшие после поездки, со всей определенностью показали, как она была необходима и важна, какое глубокое влияние на весь ход работ, ведущихся в регионе, на его судьбу она оказала. Весенние дни 1978 года навсегда поэтому войдут красной строкой в историю Сибири и Дальнего Востока.

И вот сейчас, когда мы смотрим обширную программу документальных и научно-популярных фильмов и киножурналов, созданных на разных студиях страны с желанием отразить гигантскую преобразовательную деятельность советских людей на землях Сибири и Дальнего Востока после поездки Леонида Ильича Брежнева, перед зрителем разворачивается грандиозная панорама, обнаруживающая благо-

датные перемены в методах работы, в практике трудовых коллективов. Рядом с величественными творениями природы — бескрайними разливами сибирских рек, причудливыми громадами гор, таинственными недрами тайги — шагнули вышки буровых, изогнулись плотины огромных ГЭС, явились новые города, протянулись нитки железных дорог, ажурные арки мостов. Характерный сегодняшний сибирский пейзаж — это не деревянные избышки, заглядывающие с крутого берега в воды бурных рек, а русло Енисея, перегороженное дугой будущей плотины, ошестинившейся многочисленными пиками арматуры.

Картины ведут зрителей по основным маршрутам освоения Сибири: по топям нефтяной Тюмени, по рудникам Таймыра и Южной Якутии, по каскаду Енисейских ГЭС, по океанским просторам Приморья, по звеньям строящейся цепочки БАМа, по улицам молодых городов Сибири. Возникающие на экране кадры недавней хроники вновь заставляют изумляться темпам строительства, стремительного освоения богатейших земель.

Видимо, никогда не устанем мы удивляться мощи созидательного труда советского народа.

Смотр заставил еще раз вспомнить и прекрасные традиции советских кинодокументалистов, истинных летописцев наших дел. Впечатляющие деяния советских людей всегда были в центре их внимания. Восхищенная камера хроникеров фиксировала и первопроходцев Комсомольска, и строителей Новокузнецка, и создателей Магнитки.

Историческая поездка Леонида Ильича Брежнева стала стимулом для нового этапа развития документального кино, заложила основу для ряда интересных произведений кинодокументалистики. В них отразился и гигантский масштаб созидательной деятельности советского народа и глубина журналистского мышления кинодокументалистов. Некоторые из этих лент увидели зрители красноярского смотра.

Вместе с тем увиденная широкая панорама документальных, научных лент (а их было 34) и 17 киножурналов, созданных на различных студиях страны, дала возможность

представить современные проблемы развития кинодокументалистики, заставила кинематографистов задуматься о мере своего участия в созидательном труде советского народа именно на современном этапе развития страны, накануне XXVI съезда партии.

Наша статья и будет посвящена сегодняшним рубежам документалистики в освещении актуальнейшей темы современности.

«Сибирь требует к себе серьезного отношения»

Слова, вынесенные в название этой главки, прозвучали в одном из фильмов. Почему мы выделили их? Потому что они говорят о необходимости быть готовыми к освоению реальности во всей ее сложности. Готовыми к работе подлинно творческой, глубокой, по-партийному аналитической, исследовательской, а не пассивно-описательной, бездумно иллюстративной.

Нельзя не удивляться высокому энтузиазму советских людей, которые трудятся в нелегких северных, сибирских условиях. А с удивления, как известно, начинается подлинная творческая работа художника. Начинается... Но вправе ли современный киножурналист делать это свое удивление главной и единственной краской в осмыслении увиденного материала? Вопрос явно риторический, и все же приходится задавать его сразу же, на начальных страницах статьи, так как первое, на что обращаешь внимание, — это многочисленные тематические и стилистические повторы в картинах разных студий страны и, главное, отсутствие во многих из них желания активно вмешаться в жизнь, активно способствовать улучшению великого дела освоения восточных районов страны, продолжению того, что осознается (или еще не осознается!) трудовыми коллективами как еще не решенные проблемы. Между тем многие из этих проблем требуют привлечения к себе внимания всей страны, нуждаются в глубоком исследовании, в том числе и средствами кинопублицистики.

Мне довелось посмотреть 13 лент и 6 киножурналов, в которых речь шла о БАМе. Коли-

чество само по себе только радует. БАМ — стройка всенародная, и интерес к ней тоже всенародный. Потому и едут на восток съемочные группы с разных концов страны. Едут с искренним желанием как-то по-своему увидеть и стройку, и ее людей. Но вот ленты готовы, и на экране обнаруживаются бесконечные повторы. Из фильма в фильм переходят обязательные внешние атрибуты жизни строителей: жестокий мороз, километры рельсов, свадьбы, первые детишки, добрая гитара... Почти в каждом фильме — интервью с признанием в любви к суровому краю, ностальгические всплески воспоминаний о своей родной (молдавской, украинской, армянской и так далее) земле и т. д. и т. п.

Зритель, к которому обращены картины, читает газеты, слушает радио, смотрит телевизионные передачи. Он уже многое знает, о многом информирован. Приступая к работе, надо учитывать эту осведомленность и не повторять «азы», надо идти дальше по первопутку, проложенному коллегами.

В ленте молдавских кинодокументалистов «Своя земля» девушка-строитель в интервью о деятелях литературы и искусства, побывавших у них на БАМе, говорит даже с некоторым раздражением: «Люди должны приезжать сюда подготовленными!» Справедливые слова! Жаль, что сами молдавские киножурналисты не предложили своим фильмом самостоятельного осмысления темы «Молдаване на БАМе». Картина в целом повторяет все традиционные формулы «усредненного» фильма о БАМе, где обо всем сказано понемногу и, главное, сказано общезвестными словами.

Бедность, стандартность впечатлений, поверхностные, декларативные обобщения, риторика — все это порождается неглубоким знакомством с материалом, ограниченностью поставленных задач.

Так нужно ли подобное «командировочное» кино? Зачем так много одинаковых фильмов, ведь схожесть их просматривалась, угадывалась, очевидно, еще на уровне заявок. Ясно было и то, что актуальность съемочного адреса — БАМ, — конечно же, не может служить оправданием для появления произведений неглубо-

ких, лишенных самостоятельного авторского поиска, фильмов, где поверхностная лирика и обилие восклицательных знаков явно мешают проникновению в глубь темы.

Похоже, что некоторые документалисты, отправляясь на БАМ, были озабочены не тем, чтобы что-то новое раскрыть в теме, а тем, чтобы поставить галочку против важной, актуальной темы. Такие документалисты меньше заботились о познавательной ценности или изобразительной новизне своей ленты, спешили зафиксировать на пленку первое же, что бросилось им в глаза на магистрали.

Кроме того, как справедливо и уже не раз говорил В. П. Трошкин, ленты о БАМе снимаются в разных форматах, они и черно-белые, и цветные. Неужели никто не задумывался о том, что эти ленты — летопись одной стройки и когда-то из них придется создавать целостную документальную эпопею.

Как же непросто будет тогда собрать весь этот материал воедино!

Слова о комплексном освоении восточных земель нашей страны не раз звучали с экрана. Но одновременно возникала мысль о необходимости комплексного киноосвоения этого материала. К сожалению, собранные вместе, ленты о БАМе продемонстрировали тематический и жанровый параллелизм, перечислительный принцип подачи информации. Да и трудно себе представить, как можно в двадцатиминутном фильме рассказать о БАМе или — еще шире — о развитии Сибири в годы десятой пятилетки, не сбившись на торопливое перечисление. Можно критиковать автора картины «Сибирь. Маршрутами десятой пятилетки» («Леннаучфильм»), но не стоит ли большую часть критики переадресовать тем, кто планирует подобного рода ленты? Нужно ли столько обзорных фильмов? Ведь тем, кто множит подобные обзоры, приходится невольно отказываться от более глубокого анализа жизненных пластов, сути происходящих в Сибири и на Дальнем Востоке социальных, экономических процессов.

Есть здесь и еще одна опасность: в этом случае функция документального кино как летописи времени и всенародных строек оборачива-

ется облегченным, чисто внешним подходом кинодокументалистов к своим современным задачам. А ведь задачи эти отнюдь не сводятся к летописным заготовкам для будущих поколений, они требуют от киножурналистов ответственного и активного публицистического — в духе известного постановления ЦК КПСС — участия в жизни страны. Надо прямо признать, что действенной организующей силой многие фильмы о Сибири и Дальнем Востоке не обладают.

В этой связи мне вспоминается симптоматичное признание одного режиссера: «Приехали мы на Усть-Илим. Инженер, который нас встречал, сразу назвал те точки, откуда нужно снимать».

А ведь очевидно, что этот уверенный инженер потому и был так уверен, что уже не одну съемочную группу принимал на стройке и теперь заранее знает, какие общие планы любят документалисты: те, что поэффектней смотрятся... И далее инженер с надеждой спросил, не могли бы документалисты задержаться, чтобы подробнее посвятить зрителей в проблемы и сложности стройки. И назвал столько тем — только снимай. Но документалисты смущенно признались, что в их распоряжении всего несколько дней, группу уже ждет новый объект. Снимали они ведь все тот же «обзорный фильм».

Их трудно в чем-то обвинить. Скорее, им надо посочувствовать, действительно, «с налета», в считанные дни командировки трудно разобраться по-настоящему в окружающем потоке жизни, в ее особенностях. Предполагается, что знание это заложено в сценарии, для которого, казалось бы, тоже обязательно глубокое изучение действительности. Однако на деле редко сталкиваешься с таким продуманным, созданным на основе серьезного знакомства с данным объектом сценарием. Сценарная проблема для кинодокументалистики по-прежнему остро актуальна. Потому и приходится снова и снова повторять, что многим лентам откровенно недостает глубины анализа жизненных явлений, в них преобладает констатация фактов, статика видения. Кстати, об этом справедливо в основном, главным писал журналист

И. Ачильдиев в № 7 «Искусства кино» за этот год.

Желание встать как бы «над процессом», о чем, по сути, и свидетельствуют многие ленты, делает позицию документалиста безличной, пассивной, лишенной необходимого действенного заряда, без которого немислимо дальнейшее развитие кинопублицистики. Активность идеологического воздействия документальных лент на жизнь, на процессы, в ней происходящие, из-за этого ослабляется, уходит в песок. Можно, думаю, сказать и четче: многие из просмотренных лент говорят о недостаточной готовности кинематографистов к осмыслению, ох, какой непростой работы по «оживлению» людьми восточных районов страны. Между тем время, партия требуют от кинодокументалистов как раз публицистической активности и, значит, энергичной перестройки, чтобы стало возможно перейти от фильмов традиционно описательных к действенному вмешательству в суть происходящих жизненных явлений.

Сказанное, конечно же, вовсе не означает, что автор статьи призывает вообще не снимать фильмы, ставящие перед собой задачу рассказать о том или ином объекте¹, о том или ином

¹ Разделяя основной пафос статьи И. Ачильдиева, тем не менее, полагаю, что ради развития аналитической кинодокументалистики, смело вторгающейся в сложные, еще не решенные проблемы, не надо ставить под сомнение фильмы, решающие задачи описательные. И уж, конечно, не надо к фильмам этой категории предъявлять требования, на которые призваны ответить фильмы, имеющие целью разработку какой-то актуальной, общественно, экономически важной проблемы. Взять хотя бы фильм «Красноярцы». И. Ачильдиев несомненно прав, когда констатирует, что, создавая образ Красноярского края, авторы не вникают в рассмотрение, исследование материала, не пытаются вмешаться в жизнь региона, чтобы способствовать решению нерешенного, помочь осознанию содержания проблем, выдвигаемых ходом работ по экономическому, промышленному освоению богатств красноярских недр, созданию Красноярско-Ачинского ТПК, строительству Саяно-Шушенской ГЭС и т. д. Режиссер А. Стремяков хотел другого: познакомить зрителей с обликом региона, обрисовать в общих чертах размах, ведущихся там работ, уровень материального благосостояния жителей города, величавую красоту красноярских ландшафтов и т. п. И на этом пути многого достиг. Хотя и впал при разработке некоторых мотивов, например мотива культурного, экономического преобразования быта, всей жизни национальных меньшинств края, в упрощение. Тут многие замечания критика несомненно прямо попадают в цель. Мимо цели И. Ачильдиев, по-моему, бьет там, где начинает судить работу режиссера и его соавтора по сценарию Г. Шерарева с позиций, на которые в этом фильме они и не должны были выходить.

крае. Такие фильмы, когда они делаются талантливо, увлеченно, с размахом, тоже нужны. Но только такие фильмы или по преимуществу такие фильмы — это уже перекося, однобокость. Причем, к сожалению, перекося, который с годами не становится менее ощутимым. Вот это-то и кажется нам тревожным, требует критического анализа и трезвой оценки. Восторгаться мало. Надо изучать, анализировать, вникать в проблемы, преодолевать стереотипы восприятия. Надо смело и целеустремленно помогать решению поставленных партией задач.

К общей нашей радости, решение этой проблемы облегчается тем, что уже сейчас есть пусть не столь многочисленные, но тем более нуждающиеся в поддержке, в анализе примеры верного авторского подхода к освоению материала действительности.

Теплом согревая землю...

Полнометражный документальный фильм В. Трошкина «Дом у дороги» (ЦСДФ) — шестой фильм кинолетописи БАМа, которую ведет режиссер. Удача ленты предопределена еще и тем, что Трошкин настойчиво интересуется не БАМом вообще, а определенным участком, конкретными людьми, которые работают и живут здесь, на этом участке. Название фильма достаточно показательно. Если у большинства приезжающих на БАМ документалистов главным объектом интереса является дорога, ее строительство, что, в принципе, вполне объяснимо, то для Трошкина — таков его личный, авторский угол зрения на тему — важнее всего увидеть, как обживается земля вдоль стройки, как создается человеческий дом у дороги.

Сейчас, оглядываясь на прошлые выпуски кинолетописи БАМа, созданные группой этого режиссера, особенно отчетливо ощущаешь точную авторскую позицию, свой взгляд на гигантские события эпохи. Группе Трошкина принадлежали самые первые кадры первого комсомольского десанта. В тех кадрах было и удивление, и восхищение безоглядой смелостью ребят, их трудовым энтузиазмом, веселым пренебрежением к трудностям. Потом эти чувства

удивления и восхищения будут тиражированы в бесчисленных лентах, создаваемых на разных студиях.

Однако последующие фильмы В. Трошкина стали решительно уходить «в сторону» и от традиционных кинематографических маршрутов, и от традиционных способов освоения темы. Среди лент, которые спешили передать только масштабы стройки, ее многолюдность, разнообразие пейзажей, внешне скромные произведения этого документалиста отличались неторопливостью рассказа, отсутствием патетики, некой даже «камерностью», вниманием к, казалось бы, «частным» проблемам — к личной жизни, интересам, к быту строителей, к их отношениям друг с другом, с коллективом бригады.

Картина «Дом у дороги» подвела своеобразный, надемся, «промежуточный» итог размышлениям кинодокументалиста о человеке, строящем БАМ. Именно сквозь призму человеческих чувств, интересов, запросов рассматривает В. Трошкин стройку века. Причем его волнует не «человек вообще», а тот живой, имеющий имя и фамилию, имеющий прописку там-то и там-то, с которым режиссер хорошо познакомился именно здесь, на БАМе, тот, к которому он приезжал не раз, преодолевая барьеры съемочных сроков.

Есть у фильма «Дом у дороги» еще одна особенность. Каждая из четырех глав ленты названа конкретным именем. Это сразу же настраивает зрителей на знакомство с интересными героями. И действительно, Ходаковский, «главный человек» на Бурятском участке стройки, Толстоухов, строитель Байкальского туннеля, Пономарев, врач, поневоле ставший акушером (других тогда на строительстве не было, а на магистрали стремительно нарастало явление, которое тогда же обрело шутливое название «БАМбебибум»), супруги Давыдовы, открывшие для детей строителей школу искусств — личности яркие, социально характерные в своих размышлениях и поведении. Мы видим этих людей в разные времена их бамовской биографии (драгоценные, уже сейчас видно, кадры!), замечаем на их лицах новые морщины, появившиеся с годами седые пряди волос... Внимательный глаз камеры наблюдает этих

старожилов БАМа в разные моменты: и в производственной текучке, и в глухой тишине тайги, и в домашнем быту. Камера нетороплива в своем внимании к человеку, к нюансам его поведения, чутка к деталям наблюдаемого процесса, к особенному жизненному ритму конкретного эпизода. Не мудрено, что, включаясь в этот процесс живого наблюдения, и мы, зрители, не можем не ощутить ту особенную авторскую заинтересованность в людях, которую всего вернее определить как «любовь к герою».

И впрямь, любовь к герою у режиссера ленты «Дом у дороги» особенная — сильная и заразительная. В ней нет умиления, она действенна. Трошкин внимателен и бережен к тем тревогам и проблемам, которые заботят его героев. В этом особенность внешне традиционной портретной структуры фильма. Каждый герой предстает не только как самобытная личность, но прежде всего как человек общественно активный. И фильм поэтому вызывает не умилительные эмоции, а желание в меру своих сил способствовать разрешению тех проблем, которые беспокоят Ходаковского, Пономарева, Толстоухова, Давыдовых. Здесь и экологические вопросы, связанные с вторжением стройки в некогда безлюдные края, и дефицит духовного, культурного образования у части строителей, и недостаток детских садов, и сложности с питанием свежими овощами и мясом, и ведомственная разобщенность, которая приводит к простому столь необходимым здесь жилым домам, лишенных коммуникаций и... Мы не перечислим всех проблем, о которых идет речь в фильме. Они — та реальность, с которой сталкиваются герои в жизни, и в стороне от которой не может стоять подлинная кинопублицистика.

В. Трошкин в этом фильме выводит кинодокументалистику на те рубежи, которые уже освоены лучшими нашими писателями и журналистами. Кинематографисты, как это видно из сказанного выше, к сожалению, пока еще медленно приближаются к такому уровню публицистического соучастия в обсуждении острых, нерешенных проблем хозяйственной жизни, нравственного развития строителей великой дороги.

Мне доводилось слышать возражения, вроде следующих: «Трудности, о которых говорится в фильмах, — временные трудности, они будут скоро разрешены. Поэтому потомки, которые будут смотреть эти кадры спустя десятилетия, получат превратное представление о нашем времени». Рассуждения, на мой взгляд, глубоко неверные. Во-первых, потому, что они игнорируют задачу максимальной активизации кинопублицистики именно в наши дни, в самом процессе строительства, а во-вторых, потому, что только раскрытие задач, которые сейчас решает страна, во всей их масштабности, трудности, небывалости, и позволит понять грядущим поколениям величие и напряженность той созидательной работы партии, народа, какая велась в Сибири и на Дальнем Востоке в 70-е годы XX века. Разумеется, на экране нужна не пассивная констатация трудностей, не простое их перечисление, а прежде всего глубокий и бесстрашный партийный анализ, убедительный рассказ о преодолении препятствий, о победе над ними.

Лента В. Трошкина как раз и показывает, как непросто дается людям все завоеванное ими, каких усилий потребовали от них «голубые города» будущего. Фильм покоряет истинным сочувствием авторского коллектива к делам и заботам героев, которые прокладывают грандиозную дорогу в завтрашний день, порой не дешево ее оплачивая.

Трудной тропой первопроходцев

В фильме режиссера Восточно-Сибирской студии кинохроники В. Хоменко «Большой десант» есть очень трогательный эпизод, снятый в Комсомольске-на-Амуре. В вагоне трамвая сидят старики и вспоминают, как они когда-то начинали строить этот город. Мимо трамвайных окон неторопливо плывут четкие линии домов, овалы площадей, одетые в камень берега Амура, некогда принявшие первых поселенцев. А старики рассказывают о днях своей молодости, о том, как непросто они начинали: жили в палатках, топоры купали по селам, страдали цингой — пока не «открыли» черемшу... И вдруг сквозь морщины проглядываются озорные молодые лица, задором посверкивают глаза. Ах,

старики комсомольцы! Как щемит сердце, когда видишь вашу старость, какой гордостью оно наполняется, когда слушаешь ваши рассказы! Честь вам и слава на все времена! Ваш энтузиазм, ваш трудовой подвиг стал ярким маяком для всех последующих поколений комсомольцев... И пока трамвайный вагон движется все дальше, нам все ближе становится подвиг строителей Комсомольска, их молодой трудовой азарт заново оживает в наших сердцах.

А рядом с рассказом о пионерах Комсомольска режиссер помещает эпизод о молодом бульдозеристе, который спорит с геодезистами, «поджимает» их, все снова и снова догоняя своим бульдозером движение по трассе их колышков. Спор, скажем, кажется со стороны немного шалым. Но какой удастью, истинно русской, веет от волевого лица героя в напряженные минуты труда! В этом парне ярко ощущается азарт преодоления, радость созидания, чувство власти над сопротивляющимися каменными глыбами.

А вот перед нами бригадир Деркач. Ему выпало самое нелегкое — первым пройти по буреломам, прокладывая тропу для будущих строителей. Таких людей даже и зовут по-особому, по-военному: десантники. Вольно, привычно облокотившись на своего «боевого коня» — вездеход, Деркач спокойно и как-то очень веско, убедительно рассказывает о себе. Да, он уже не очень молод («семнадцать лет по Северу мотаюсь»), но ни материальные потери («последний раз восемь «северных» потерял»), ни утрата удобств, когда приходится ехать туда, где тайга еще не видела человека, не могут остановить его, ослабить его первопроходческий порыв. Что же движет им? «Понятие самой жизни, что ли?» — раздумывая, герой впервые употребляет здесь «высокое слово», а потом сразу же переходит к деловому разговору о конкретных проблемах дня. И такой искренностью, таким жизнелюбием, азартом, молодым любопытством к окружающему миру наполнены эти простые деловые раздумья, что зритель понимает самую суть характера Деркача, как бы проникает в его душу.

Все это — и эпизод в трамвае, и портреты энтузиастов освоения Сибири — очень удалось

В. Хоменко. Но картина его интересна не только этим. Истинно современным, а в чем-то и принципиально новым делает его фильм желание взглянуть на процесс нынешнего освоения Сибири одновременно столь же масштабно, сколь и аналитически. Режиссер понимает: сегодня мы находимся на качественно новой ступени гигантской работы по освоению богатств восточных районов страны. И немалую роль в успехе этой работы играет создание удобного быта для строителей. В своем фильме Хоменко стремится сделать все необходимые выводы из мысли Л. И. Брежнева, сказавшего в своем выступлении перед членами бюро Омского обкома КПСС, что «если человек хорошо живет, у него и работа спорится». И в дни пребывания в Иркутске Леонид Ильич снова подчеркнул: для бамовцев надо строить больше жилья, клубов и школ, строить с необходимым размахом, на высоком техническом уровне — задача это глубоко партийная.

То, как реализуется намеченная программа в сегодняшней практике строителей новых городов и предприятий Сибири, — это и есть ведущая тема фильма «Большой десант». Обсуждая эту непростую проблему, автор предлагает зрителям выслушать мнение и руководителей (города, края), и рядовых строителей. Тон в разговоре задает монтажник из Тынды, участник десанта «Московский комсомолец» 1974 года Олег Ашкенази, который справедливо выговаривает режиссеру за чрезмерное увлечение кинематографа «героизмом преодоления». Есть трудности «запланированные», напоминает он, например, морозы (и сразу же вспоминаются бесчисленные кадры заиндевевших лиц строителей, патетические слова — в десятках фильмов — дикторов о жестокостях зимы и железе, «которое ломалось при морозах, а люди выдерживали», недаром в поисках трудностей съемочные группы предпочитают выезжать на БАМ зимой или уж снимать непроходимые пока дороги, мошку, которая одолевает строителей. Словом, и здесь выработался свой штамп!).

Но существуют сложности другого рода. Во многих бедах виноваты организационная неразбериха, организационные неурядицы. Сами создаем такие трудности, с иронией замечает ге-

рой ленты, и потом их «героически преодолеваем». Верно определил режиссер фильма «болевые точки» и нашего документального кино, и самой жизни. Как раз о таких проблемах, которые возникают в результате плохой организации дела, неумелого планирования, остро и предметно, с подлинно научной точностью говорилось во время поездки Л. И. Брежнева по Сибири и Дальнему Востоку, на последующих Пленумах ЦК КПСС.

Фильм «Большой десант» исследует одну из крупных проблем освоения восточных районов страны — создание постоянных современных поселков для строителей, точнее, для тех, кто нынче строит, а завтра будет работать и жить здесь. Ведь развитие края — это не только появление новых гигантских заводов, ГЭС, территориально-производственных комплексов, это и обжитая людьм и земля. Сегодня люди предпочитают двигаться на Восток не в одиночку — семьями. А семье нужно жилье, которого пока не хватает. Об этом говорит в фильме первый секретарь горкома КПСС молодого города Нерюнгри Иван Иванович Пьянков. Недостатки предварительного планирования привели к удорожанию стройки, а когда стали урезать расходы, экономия коснулась в первую очередь жилищного строительства. Герой Социалистического Труда Ревтов, строивший Братск, по этому поводу замечает: «Говорят, победителей не судят», но тут же судит себя и других за то, что строительству жилья в городе уделялось так мало внимания. «Уроки Братска» (кстати, именно так называлась серьезная проблемная лента режиссера И. Свешниковой, сделанная еще несколько лет назад на ЦСДФ) должны быть поэтому трезво и во всем объеме учтены современными строителями молодых городов. Должны... но учитываются далеко не всегда.

Разворачивая перед зрителем панорамы человеческих судеб, режиссер «Большого десанта» подчеркивает: и в современных строителях живет высокий нравственный дух первопроходцев Комсомольска. Но надо ли сегодня культивировать «палаточный героизм»? Надо ли мириться с теми искусственными трудностями, которые в итоге становятся барьером перед ис-

кренним порывом людей не только поработать в Сибири на стройках, но и остаться здесь навсегда? К этим вопросам подводит фильм, в котором авторы с подлинно гражданской заинтересованностью пытаются разобраться в тех самых проблемах, какими живут их герои.

Правда, картина «Большой десант» не всегда последовательна в движении мысли, есть в ней некоторая клочковатость, стилистическая неровность повествования. Так, к примеру, эпически плавный, неспешный эпизод в Совгавани с рассказом о первых поселенцах на здешних землях интонационно дисгармонирует с предыдущим рассказом, упругим, острым по ритму. Однако недостатки фильма не умаляют его принципиальной удачи, не заслоняют отмеченных выше положительных качеств.

Опыт создания картин «Дом у дороги» и «Большой десант» да и других проблемных фильмов, появившихся на разных студиях страны, позволяет говорить о новом направлении в кинодокументалистике: то или иное жизненное явление дается в этих лентах не однопланово, не только описательно, а рассматривается многосторонне, авторы стараются выявить его скрытую диалектику, подчас сложную, не сразу поддающуюся анализу проблематику. В русле этого нового направления обогащаются и традиционные жанровые формы. Так, скажем, стал приобретать проблемный оттенок жанр кинопортрета (фильмы ЛСДФ — «Ищу соперника», «Председатель Малинина»), заметно обостривший свой публицистический, общественный пафос.

Прекрасный и тревожный лик природы

Среди фильмов, посвященных развитию производительных сил Сибири и Дальнего Востока, немало лент связано с экологическими проблемами этого процесса.

О сохранении природы Сибири идет речь в фильме «Такая земля» («Центрнаучфильм»). Отправившись в путешествие по южной части Красноярского края, авторы не ограничились видовым обзором — попытались вынести на обсуждение вопросы, связанные с ответственностью человека за судьбы флоры и фауны. В

фильме участвует писатель Виктор Астафьев. Он с болью рассказывает о гибели реки Маны из-за бездумного, нерационального сплава леса. Однако искренние, резкие слова писателя пугают авторов. Они пытаются спорить с ним — и словами комментария («С Астафьевым можно было бы и не согласиться»), и возникающими на экране благостными картинками природы, обнадеживающими заверениями. Но эти заверения не кажутся убедительными. Ведь тревожная, эмоциональная речь Астафьева соседствует всего лишь с затертыми «галантерейными» красотами дикторского текста, со словесными кинематографическими штампами («У Сибири есть свойство — околдовывать», «Сибиряки живут самобытно, мудро» — и так далее). Однако еще опаснее другое: желание сгладить, закамуфлировать эффектной риторикой острую, всех волнующую проблему разграбления тайги, ее — увы! — исчерпаемых богатств. Рассказав о пастухе, который три с половиной года сажал по приговору суда на косогоре лес, выгоревший по его вине, диктор торопливо восклицает: «К счастью, и без народных судей все поняли, что лес — наш». Поняли-то, поняли, да не так, как хотелось бы авторам: жестокие набеги бесчисленных заготовителей уничтожают прекрасные кедры, вытаптывают ягодники, сжигают непогашенными кострами невосполнимые гектары тайги...

Лента «Такая земля» наглядно демонстрирует облегченное прикосновение к проблеме, создавая обманчивое ощущение простоты ее решения, готового выхода из трудностей. На деле же далеко не всегда встречаешься с истинно хозяйским подходом к богатствам тайги и у рядовых потребителей, и у иных ведомственных руководителей. Об этом — резкая, колющая картина «Пока есть кедр» (Западно-Сибирская студия кинохроники). Фильм бьет тревогу, так как прекрасному символу Сибири — кедру — грозит уничтожение. Вырубки огромных лесных площадей, варварские способы заготовки орехов, уничтожение машинами молодой поросли — такова жестокая реальность, подкрепленная недвусмысленным заявлением местного лесозаготовителя, который никакой экологией не озабочен. Авторы фильма — сцена-

рист Л. Гуревич и режиссер В. Клобуков — понимают: только достоверность экранных аргументов может доказать зрителям правоту, глубочайшую обоснованность их тревоги. Сталкивая тревожные голоса ученых с позицией тех работников, которые, потребительски относясь к тайге, прикрываются планом, создатели картины показывают огромные лесные плещи, гибнущее Телецкое озеро, губительные для деревьев действия заготовителей орехов. Авторы стремятся быть убедительными в аргументации своей точки зрения и сдержанными в эмоциональном комментарии. Лишь в конце они позволяют себе «кричащий» пластический образ: лесозаготовительная машина тянет огромные стволы прекрасных деревьев, походя подминая, уничтожая тоненькие веточки молодняка.

Рядом с этим фильмом следует назвать и другие ленты, более спокойные, по-научному рассудительные, но активные по мысли: «Чуткая природа Севера» (Свердловская киностудия) — об охране природы на Севере, и «Адаптация человека на Крайнем Севере» («Киевнаучфильм») — о сохранении здоровья человека в этих климатических условиях.

Информация и размышление

Подлинно современный, по-партийному проблемный подход к анализу явлений действительности можно встретить и в ряде киножурналов, где также происходит обновление привычных форм. В киножурнале «Восточная Сибирь» (1978, № 34) есть, например, острый критический сигнал. Девушка-искусствовед ведет своеобразную экскурсию по достопримечательностям Иркутска, демонстрируя заброшенные строителями объекты реставрации — дома декабристов. С экрана звучит горькая обвинительная речь о гибнущих исторических памятниках, названы конкретные тому виновники.

Серьезные задачи ставили перед собой создатели спецвыпуска журнала «Советский Урал» (1980, № 2) под названием «Обмен». Они заинтересовались вопросом — почему один из первых строителей Тобольского завода Виктор Ежов покидает стройку, уезжает в Калинин?

Авторы не торопятся осудить Ежова. Разве он испугался трудностей? Нет, ведь в 1974 году, когда строительство только начиналось, Ежов был среди тех, кого не оттолкнули самые суровые испытания. Кинематографисты последовательно расследуют ситуацию и выясняют, что «люди если и уходят, то не от работы, а от ее нехватки». Из-за организационных неурядиц замедлились темпы строительства. Многих замучили простои, неопределенность перспективы, чувство вины перед нефтяниками — ведь Тобольский завод должен перерабатывать добытое ими сырье, а теперь его просто сжигают... Авторы обращают внимание не только на те хозяйственные потери, которые являются результатом межведомственной неразберихи, но и на потери нравственные.

Впрочем, в фильме звучит и нота упрека самому герою: друзья Виктора ведь, несмотря на те же трудности, остаются в Тюменском крае, чтобы закончить строительство! Почему же смалодушничал Ежов?

Небольшой спецвыпуск влечет за собой серьезные размышления.

Живой импульс события

Спецвыпуск киножурнала «Восточная Сибирь» (1979, № 27) называется «Стойкость» и рассказывает о драматических днях на строительстве Саяно-Шушенской ГЭС, когда на плотину обрушился небывалый паводок. На пути у беснующихся потоков воды встали добровольцы, не позволили разрушить созданное людьми. Борьбу строителей с паводком мы видели и в других лентах. Но, пожалуй, нигде не возникало то особое чувство личного присутствия при событии, какое вызывает истинно боевой репортаж оператора Д. Смекаева, отважного человека, занявшего место в одном ряду с покорителями стихии.

Документальному экрану очень недостает такого вот наглядного рассказа, ибо слишком часто событие дается в прошедшем времени, не разворачивается на наших глазах как живое сиюминутное действие, утрачивает свой динамический пульс. Репортаж «Стойкость» заставляет напряженно следить за схваткой людей с

природной стихией, ловить выражения лиц, удивляться хладнокровию и четкости действия, с нетерпением ожидать счастливой развязки.

В трудовой биографии нашего народа есть особенные, «звездные» мгновения, запечатленные кинохроникой. Они становятся своеобразными опознавательными знаками своего времени. Такова штурмовая ночь бетонщиков Магнитки, ликвидация аварийной ситуации при восстановлении Днепрогэса, борьба с пожаром нефтяников Каспия... Думается, и борьба с паводком на Саяно-Шушенской ГЭС, столь выразительно запечатленная камерой кинорепортера, станет в этот ряд: как образец энтузиазма и мужества советских тружеников.

Конечно же, истинно драматические моменты заключены не только в столкновениях со стихийными силами природы. Повседневная трудовая жизнь рабочих, строителей знает бесчисленные мгновения преодолений и борьбы, более или менее частых экстремальных затрат сил и энергии. И надо доверять драматургии жизни, в ней искать опорные сюжетные узлы документальных кинопроизведений.

Ленинградские кинодокументалисты сняли репортаж «Пуск. Портрет одного события» (режиссер А. Учитель) — о пуске первой турбины Саяно-Шушенской ГЭС, осуществленном гидростроителями вместе с ленинградскими рабочими. С первых же кадров зритель погружается в напряженную атмосферу подготовки к пуску: торопливый говорок журналиста, диктующего информацию в номер, бешеный шум стройки, обрывки каких-то взволнованных реплик... Лица рабочих, озабоченные, усталые... Точность трудовых движений... Замершая в нетерпении ватага корреспондентов... И вот застенчивые мужские объятья, усталые слова радости в микрофон настойчивого репортера... Захватывает драматургия самой жизни, фильм увлекает не умозрительно придуманным сюжетом, а лихорадочно напряженным ритмом самого события. Примечательно и то, что в фильме отсутствует «указующий перст» дикторского текста с его привычными скоропалительными «обобщениями». Режиссура доверяет убедительности самого материала. Только в конце фильма —

обращение к зрителям, но не словами диктора, а кадрами хроники, воспоминаниями о первой стройке гидроэнергетики — Волховстрое. Напоминание о тех трудных, теперь уже легендарных годах страны позволяет еще раз поразиться масштабу современных свершений нашей родины и ощутить связующую силу традиций всенародного энтузиазма советских людей.

Несостоявшиеся встречи

Достаточно тревожный симптом в сегодняшней документалистике — «человеческая бедность» экрана. Особенно если вспомнить те ее высокие традиции, которые мы связываем с образами Катюши и Николая Амосова из одноименных фильмов, экскаваторщика Ткаличева из «Нарынского дневника», председателя Калныня из картины «След души» и многих других, подаренных нами кинодокументалистами 60-х и 70-х годов. Сегодня с такими выразительными человеческими портретами встречаешься на экране не часто. Тем более хочется отметить в, увы, немногочисленных, лентах, посвященных Сибири и Дальнему Востоку, стремление авторов познакомить зрителя с конкретным характером, конкретной человеческой судьбой, стремление предоставить зрителю возможность войти в мир мыслей и чувств героев.

Спецвыпуск «Восточной Сибири» (1979, № 48) назван заинтриговывающе — «На Таймыре рассказывают» (режиссер В. Хоменко, оператор Д. Смекаев). И действительно, на экране — рассказы старожилов далекой северной зимовки. С неторопливой обстоятельностью повествуют люди о случаях из их суровой полярной жизни. В этих доверчивых откровениях нет ни капли самолюбования, наоборот — изрядная доля самоиронии сильных и добрых людей. И это вызывает живую ответную реакцию, смех в зале. Как же порой невыносимо тяжеловесны наши документальные ленты, лишённые юмора, улыбки.

Плодотворными оказались, на мой взгляд, и поиски Ф. Фартусова в картине «На берегах Биры и Биджана» (Дальневосточная студия

кинохроники). Ее герои — люди живые, интересные, с характерными особенностями речи.

Удался образ ветерана-рабочего Трегубова из короткого сюжета киножурнала «Сибирь на экране» (1980, № 7). Не выдержал Трегубов пенсионного покоя и вновь пришел на родной завод! На экране всего несколько кадров: рабочий привычно поглаживает станок, с особенной охотой объясняет что-то молодому коллеге, задумчиво разглядывает поверхность очков заковыристую деталь... А вы уже ощутили сопричастность внутреннему миру человека, душа которого неотрывна от этого цеха, этих станков.

В ленте Западно-Сибирской студии «Быть Бержеминским» (режиссер В. Мамонтов) как бы борются два начала: с одной стороны, традиционное жизнеописание героя, рабочего шинного завода Бержеминского, тут и сельский дом с добрыми родителями, и красоты пейзажей; с другой — попытка разобраться в конфликте, выявить всю сложность позиции передовика производства, оказавшегося в ситуации, когда его благополучная бригада не хочет расширяться, учить новичков. К сожалению, тенденция благостного повествования в конце концов берет верх, оставляя лишь слегка затронутой интересную нравственную проблему.

И вот что еще удивительно: на многотысячных сибирских стройках кинематографисты, как правило, выбирают своими героями одних и тех же людей. Можно легко составить готовые «наборы» имен, встречавшихся в разных лентах... Между тем разве только единицы достойны внимания, скажем, на строительстве Саяно-Шушенской ГЭС? Почему же тогда в большинстве картин об этом строительстве видишь одни и те же лица, слышишь одни и те же фамилии?

Значит, не было у документалистов своего героя, чья судьба их взволновала, чей именно характер их удивил, глубоко заинтересовал. Чувствуется, что авторы фильмов чаще всего ориентируются на героя «вообще», он нужен им скорее как общепризнанный символ передовика, а не как самостоятельная личность, яркая сама по себе.

Такие «знаковые» обозначения промелькнули в молдавской картине «Своя земля», армянской — «Таюра», украинской — «В тайге, на третьем разъезде», в белорусской — «Десант на Чару», таджикской — «Солани», в киножурналах «Северный Кавказ» (1979, № 37) и «По Дону и Кубани» (1978, № 33). Память не сохранила из этих картин выразительных индивидуальных портретов. А люди-то на экране все были разные!

Между тем создание таких портретов — задача разрешимая. Удалось же режиссеру Э. Киселеву в ленте «Жить на Севере» (ЦСДФ), доверившись открытому им характеру героини, раскрыть чистоту ее романтической юности, ее неподдельный комсомольский энтузиазм. А рядом пример другого рода. Каким глубоким мог бы стать фильм Свердловской студии «Край, устремленный в будущее» — о тяжелейших условиях освоения тюменских болот и о подвиге тех, кто работает там. Но только лишь в одном эпизоде (похороны Быстрицкого, первооткрывателя Березовского месторождения) удалось по-настоящему ощутить, какой высокой ценой бывают оплачены наши победы, удалось почувствовать, как много значит товарищество, закаленное в трудовых испытаниях. Дальше же картина продолжает привычный стремительный, минующий людей и, в сущности, никому не интересный пробег по краю. Нет, не везет Тюмени в документальном кино! И в других лентах, таких, как «Сибирское притяжение» («Центрнаучфильм»), в спецвыпусках журналов «Поволжье» (1979, № 6 — «Северная вахта»); «На Волге широкой» (1980, № 1 — «Нефтяники Татарии и Западной Сибири»), — на экране в бесчисленных вертолетных панорамах проносятся топи и буровые, режут вездеходы, гуляет традиционный праздник «проводов зимы». Но ничто не затрагивает ум и сердце, ничто не вызывает в нас ответных чувств радости, гордости за страну и ее людей.

Повторим: отсутствие интереса к своему герою, чья судьба помогла бы острее ощутить проблемы и своеобразие земли, на которой он работает, отсутствие точной задачи — вот, на наш взгляд, наиболее частые потери в разви-

тии современной кинодокументалистики. Свидетельство — наряду с другими пробелами — недостаточного профессионализма тех, кто делал и делает подобные ленты.

Достоинство профессии

Впрочем, о чем же мы и говорили на предыдущих страницах, как не о профессионализме! И здесь мое главное возражение точной и аргументированной статье И. Ачильдиева. Установив слабые стороны разбираемых им картин, Ачильдиев о всех о них отзывается как о «сработанных на добротном профессиональном уровне». Увы, это не так.

Как-то у нас так получилось, что публицистическая активность, глубина постижения жизненных проблем и профессиональные средства кинематографического воплощения все чаще стали разъединяться, расщепляться на два разных понятия. Но верно ли с профессионализмом связывать только умелый монтаж или замысловатый ракурс, способность «закольцевать» в единой композиции самый разнохарактерный материал? Думается, истинный профессионализм в кинодокументалистике начинается как раз с гражданской позиции журналиста, с четкой и внятной публицистической задачи, которую он перед собой ставит, с желания не просто «отразить» картины края, но серьезно проанализировать проблемы, которыми живут люди, его населяющие. Вот почему некоторые ленты, названные в статье И. Ачильдиева, несостоятельны еще и в плане профессиональном. В этом, кстати, убеждают и те замечания и упреки, те основательные возражения, которые приведены критиком по ходу его размышлений.

Невнятность, «маломерность» задач, которые порой ставят перед собой кинематографисты, неизбежно приводят к облегченным, банальным творческим решениям. Похожесть лент о БАМе, созданных на разных студиях, сопряжена и с унифицированным, слишком общим тематическим замыслом, и с отсутствием индивидуального творческого решения. Поспешному «командировочному» оку открываются только те детали, которые лежат на поверхности,

те жизненные ситуации, которые уже не раз обыгрывались в аналогичных журналистских репортажах. Тут-то и надо проявить тот высокий профессионализм репортажного наблюдения, который как раз заключается в умении сразу же выделить самое интересное, снять не то, что привычно, а то, что ново и важно. Но как мало журналистов экрана обладают таким умением...

Это не может не тревожить. Хочу оговориться, что трезво представляю производственную историю многих картин о том или ином городе или крае. Нередко их появление бывает связано с понятным желанием руководителей области или города обратить внимание создателей будущего фильма на те объекты, которые могут показать город или край с наиболее выгодной стороны. Разумеется, в таких рекомендациях нет ничего предосудительного. Только, прислушиваясь к ним, документалистам не следует сползать к торопливой обзорности. Ведь и форма обзора отнюдь не исключает свою интонацию, свой принцип рассказа и организации материала. Тут уже все зависит от автора — станет ли его подход к материалу подлинно творческим или останется в колее привычных стандартов.

Вспоминаю ленты, сделанные несколько лет назад: «В краю Нечерноземном» и «Девятая высота». Перед их создателями тоже стояли задачи по существу обзорные. Но удача их, в частности «Девятой высоты», связана с желанием показать гигантские шаги России за пятилетие не в калейдоскопе сделанного (всего не перечислишь!), а через узловые моменты деятельности людей по воплощению решений партии. Так возникло деление на тематические главы: электрификация Сибири, освоение нефтяных богатств, строительство БАМа, Нечерноземье и так далее, казалось бы, — традиционные маршруты. Да только в картине (сценарий Б. Добродеева, режиссеры И. Калинина, М. Литвяков) они были увиденны через «человеческую призму». Речь поэтому шла не вообще о БАМе или о нефти в Западной Сибири, а о людях, совершающих трудовые чудеса. В фильме были найдены удивительно живые характеры, героев отличало яркое личное свое-

образие, поэтому привычные понятия: «работа», «свершения», «научно-технический прогресс» обретали на экране конкретную плоть человеческой биографии. Так творческий подход позволил обойти всем знакомые рифы обзорного фильма.

И все-таки хотелось бы, чтобы планирующие киноорганизации чаще сопротивлялись нарастающему валу обзорных заказных лент. Ведь иногда ссылка на обзорный заказ прикрывает всего лишь профессиональную нетребовательность документалистов к себе, поверхностную псевдожурналистику.

Ибо обзорность, как способ художественного мышления, делает работу документалистов намного легче. Можно воспользоваться привычными, уже облюбованными предыдущими группами местами съемки на том или ином строительстве, можно не тратить силы на поиски своеобразных форм подачи материала, использовать — как излюбленное выразительное средство — словесную и музыкальную патетику. По такому принципу и строились картины «Край, устремленный в будущее» (Свердловская киностудия), «Дорогами пятилетки» (Украинская студия документальных фильмов), «Приморье» (ЛСДФ), «Сибирское притяжение» («Центрнаучфильм»), «В краю алмазном» (Узбекская студия документальных и научно-популярных фильмов). Последняя лента, посвященная Якутии, вообще вызывает недоумение: почему кинематографисты Узбекистана ехали так далеко, аж в самую Якутию, чтобы снять... десятиминутную обзорную картину весьма скромных, если не сказать, резче, кинематографических достоинств?

Впрочем, этот черно-белый короткий фильм — исключение. Другие ленты и красочны, и многометражны. Более того, нередко можно услышать: «Фильм, конечно, обзорный, поверхностный, но операторская работа — отличная!» Позволю с этим положением не согласиться. На мой взгляд, произошло некоторое смещение и в определении выразительности операторской работы. Нередко с ней связывают обилие эффектных кадров-пейзажей, умело эксплуатирующих красоты природы и возможности цветной пленки. В результате картина

(этим страдает и упомянутый выше фильм «Красноярцы») становится похожа на подарочный альбом, где роль подписей выполняет дикторский текст. Но в самих кадрах, ярких своей слайдовой цветностью, властвует не стихия кинематографического движения, отражающая внутренний ритм окружающей жизни, а уравновешенная статика парадной фотографии.

Разглядывая подобный пестрый «операторский калейдоскоп», где есть и эффектные панорамы сибирских просторов, и лесенки буровых, и дуги плотин, заснятых в «немыслимых» ракурсах, и силуэты рабочих, высвеченных заходящим солнцем, и бахрома инея на малахаях строителей, и бесчисленные проезды, проходы, пролеты, начинаешь отчетливо ощущать потребность остановиться, оглянуться, подойти к мелькнувшему человеку и вглядеться в то, что он делает. Возникает потребность в наблюдении. Ибо, как бы ни менялись с годами приемы, методы кинодокументалистики, внимание и интерес зрителей всегда будут определяться прежде всего точностью взгляда кинокамеры, умеющей отбирать из жизненного потока то, что характерно для жизни в ее глубинных закономерностях.

Сегодня нельзя не заметить, что добытая нелегким опытом предыдущих десятилетий культура документального наблюдения в ряде лент утрачивается, подменяется пестрой мишурой внешних красот и ловких технических приемов. Из таких лент уходит неторопливость в общении с материалом, тонкость в работе с человеком в кадре, мышление не отдельным кадром, а эпизодом, особенное чувство непрерывности внутрикадровой жизни, рождающее у зрителя то доверие к документальным кадрам, которое и составляет основу воздействия кинодокументалистики.

И смещение «ценностных ориентиров» в определении выразительности операторской работы, о которой было упомянуто, возникает тоже все из-за той же невнятности, поверхностности творческих задач, которые ставят перед собой иные кинодокументалисты. Вот почему сейчас самой актуальной проблемой кинодокументалистики — так нам кажется — все более становится повышенная личная,

авторская ответственность за фильм в целом, как за киновыступление прежде всего общественно значимое, социально действенное, с открытой позицией — «за» или «против». Подлинно партийная по своей сути позиция киножурналиста должна найти свое выражение и в актуально острой проблематике фильмов, и в убедительной художественной аргументации авторской мысли.

Идут последние дни завершающего года пятилетки, во многом преобразившей облик Советской страны. Выросли новые города, среди безлюдной тайги встали громадные заводы, ГЭС, пролегли новые нитки нефте- и газопроводов. Скоро XXVI съезд партии подведет итог этой работы, подведет счет пятилетнему трудовому подвигу советского народа, укажет новые рубежи нашего движения вперед. На июньском Пленуме ЦК КПСС Л. И. Брежнев говорил: «Каждый съезд открывал новые горизонты перед нашей партией и страной. Уверен, что таковым будет и предстоящий съезд, призванный определить стратегию и тактику борьбы на наступающем этапе коммунистического строительства».

В этих условиях особо важную миссию должны принять на себя все средства информации и идеологического воспитания. Быть настоящими бойцами за дело партии, действенными участниками хозяйственного и нравственного строительства — важнейшая задача всех средств идеологической пропаганды. Значительное место среди них должна занять наша боевая кинодокументалистика.

«КПСС рассматривает коммунистическое воспитание трудящихся как важный фронт борьбы за коммунизм», — говорится во всем нам памятном партийном документе. Творческая активность наших киножурналистов и должна определяться этим сознанием своей высокой боевой воспитательной миссии, сознанием своей ответственности перед обществом, перед страной, вершащей такие важные, такие трудные и сложные дела.



«Экипаж»
«Заговор против республики»
«Вавилон-XX»

Андрей Плахов

Все ружья стреляют

«ЭКИПАЖ»

Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида, А. Митты, при участии Б. Уриновского. Постановка А. Митты. Оператор В. Шувалов. Художник А. Кузнецов. Композитор А. Шнитке. Звукооператоры Е. Попова, В. Карасев. «Мосфильм», 1979.

Писать о фильме «Экипаж» просто и сложно. Выстроенный с математической четкостью, он напоминает систему, где неизвестных больше, чем уравнений, и, стало быть, налицо некая загадка, задача, для которой, как полагают иные критики, предусмотрены только два варианта решения.

Вариант первый. Воспринять все происходящее на экране как подлинную — или возможную — историю, почти не тронутую художнической оптикой. Тогда вполне уместными окажутся в ней сочно выписанные бытовые реалии, узнаваемые перипетии нравственных, семейных отношений. Да, это они, наши замечательные ребята. У каждого своя непростая личная жизнь, но вместе они — коллектив, экипаж, и в этом их настоящая сила, которая буквально творит чудеса...

Подобный взгляд опирается на очень важную в идейном посыле картины мысль о том, что в героическом деянии как раз наиболее полно и воплощается человеческая сущность. Но при

этом не поддается художественной адаптации стилистика второй половины картины, полная неожиданных перипетий, увлекательных и смелых сюжетных ходов. Интрига поначалу намеренно заземленная, взмывает тут вместе с экипажем лайнера Ту-154 в пространство немислимых испытаний. Не теряя под ногами реальной почвы, сюжет вступает теперь с ней в особые, предопределенные жанром отношения и игнорировать их невозможно.

Второй вариант, напротив, выводит за скобки житейскую достоверность, списывая ее за счет условностей жанра, и ничего, кроме этих условностей, не учитывает. Мол, представим себе, что перед нами аттракцион, игра, гарантирующая каждому острые ощущения. Ну, а если в игру вместо героев-манекенов вступили живые люди — что ж, тем лучше, тем сильнее возникающий «эффект присутствия»...

Только и второй вариант не устраивает нас. Все мы ведь числим кинематограф в орбите искусства, а не аттракциона. Не случайно и сам этот термин после Эйзенштейна употребляется кинематографистами не буквально, а в том специфическом смысле, который и был в него вложен великим режиссером. Конечно, если обратить взор в сторону американского кино, мы увидим там немало образцов «триллеров», «фильмов-катастроф» и прочих жанровых образований, в основе которых аттракцион в его бульварном, упрощенно эстрадном варианте. Главное в таких фильмах — стремление захватить зрителя грубым, но сильно действующим эффектом. Потрясти воображение гигантским масштабом бедствий, подавить, нагнать леденящий страх и вслед за тем вызвать нервный смехок — мол, понимаю, что понарошку, но ведь как, черти, умеют... Все это вещи знакомые, не раз описанные, а отчасти и виденные нашим зрителем. Их механизм в значительной мере призван отвлекать публику от насущной социальной проблематики и не случайно так широко апробирован в практике западной «массовой культуры». Но поскольку у нашего кинематографа совсем иные цели, возникает вопрос: какая общественная потребность вызвала к жизни активную форму зрелищности, которую демонстрирует фильм «Экипаж»?

Оба варианта прочтения фильма, пунктирно намеченные здесь, не придуманы нами, они «прикидываются» в зрительских обсуждениях, в кинематографической полемике. Картина Александра Митты уже зажила своей жизнью. Кассовый успех ее так велик, что позволяет говорить о новом, вслед за фильмом «Москва слезам не верит», феномене, интересном для социологов кино. Причем массовое признание в данном случае идет не от склонности зрительского восприятия к упрощенным стереотипам — как хотели бы объяснить его успех наиболее непринципиальные противники фильма. Напротив, лента высокопрофессиональна, современна по выразительным средствам, отсюда — при самом разном отношении — повышенный интерес к ней и в избалованной впечатлениями кинематографической среде.

Вокруг «Экипажа» идет острый спор, в котором отчетливо различимы два полюса. Одни желают во что бы то ни стало увидеть в картине прямое отражение героических будней наших авиаторов. Тогда все, что относится к бытовой стихии ленты, оказывается «перегрузками», якобы чуждыми избранной авторами романтико-приключенческой интонации. Другие склонны трактовать фильм как искусственную прививку на отечественной почве неорганичной для нашей традиции жанровой модели, правомерность которой, конечно же, ставится при таком подходе под сомнение.

Обе точки зрения ограничены уже в силу того, что искусственно разрывают сложившееся в произведении единство содержания и формы. Но пока не будем их отбрасывать, а приглядимся внимательнее к драматургической ткани самого фильма.

Всех, кого так или иначе задела эта лента, неизменно удивляет наличие резкой грани, незримой разделительной черты между двумя сериями. Вплоть до того, что их можно демонстрировать отдельно, как два различных кинофильма. Но это не потому, что первая часть — лишь затянувшаяся экспозиция к событиям, представляющим главный интерес. И наоборот, вторая серия не пробуксовывает, как это иногда бывает, на добытом ранее. Между дву-

мя частями «Экипажа» более сложные и, думается, плодотворные отношения.

Тем не менее, оставим пока в стороне сюжет катастрофы и героического полета. Займемся тем жизненным материалом, который предлагает размеренно динамичная первая серия. Пусть не удивляет сочетание слов: и впрямь фабула первой части движется непринужденно, не спеша, но, однако, подспудно вбирает в себя стремительные ритмы времени, когда и традиционные человеческие отношения несут на себе след воздействия скоростей, напряжений, интеллектуальных и душевных перегрузок.

Это хорошо заметно на примере семьи Андрея Васильевича Тимченко, который за свою долгую жизнь так сроднился с небом, что дома, с дочерью-студенткой, чувствует себя гораздо менее уверенно, чем с экипажем на борту самолета. Там он — начальник, командир, здесь — в лучшем случае советчик. К тому же сюрприз, который ждет его на земле после очередного полета, способен ошарашить любого: Наташка, сама еще ребенок, и не помышлявшая о замужестве, должна стать матерью. Но и этого мало. Она и сейчас, будучи «в положении», решительно отвергает замужество, потому что «соблазнитель», по ее словам, «не личность». Так что ничего, кроме смеха, не вызовет разгневанный отцовский жест — привлечь виновника к ответу. Как раз он-то, незрелый юнец, от загса не бежит, зато девушка сознательно предпочитает роль «матери-одиночки».

В подобном заострении, даже некотором шаржировании ситуации ощутим вполне определенный подтекст: женщина на наших глазах все чаще меняет характер отношений с социумом. Она отказывается от прежних известных привилегий, но одновременно разрушает извечные контуры отношений, безапелляционно именую их условностями. Авторы не анализируют этот факт как тенденцию, просто берут его «на баланс» как приметку времени. Семейный конфликт, который в иных обстоятельствах мог бы обернуться драмой, здесь находит всех удовлетворяющее разрешение, а атмосфера дома в итоге вновь окрашена теплым спокойствием.

Кстати, и в том, как выведена на экране жена Андрея Васильевича (женщина деловая,

одинаково органичная и за рулем автомобиля, и с медицинскими инструментами в руках), видится что-то большее, чем просто житейские знаки благополучной, здоровой семьи. Да, актеры — и Георгий Жженов, и Екатерина Васильева — не забывают о скупой лирике прочных супружеских отношений, связывающих их героев. Но за ней, за лирикой — четкое, рациональное распределение обязанностей: он — хозяин в кабине лайнера, она — и на работе в клинике, и дома в кухне, и в отношениях с дочкой, и в заботе о здоровье мужа, и не только потому, что преданная жена, а еще и в силу профессионального инстинкта человека, привыкшего много работать и за многое отвечать. Женщина даже в столь «мужском» фильме несет на себе немало нагрузок.

Но все же в решающие моменты жизни над злободневными нюансами современных отношений берут верх такие «абсолютные» качества, как мужественность и сила духа. Это со всей отчетливостью выяснится во второй серии, где Тимченко — уже немолодой и не идеально здоровый человек — мобилизует экипаж на решение труднейшей задачи и сам окажется на высоте положения. Это проявится и раньше, в куда более обыденном случае, когда отец в трудную минуту придет на помощь Наташе, и хотя он будет учить ее последовательности в собственных поступках, тем не менее — что вполне в логике жизни — окажется мудрее своей современной дочери.

Авторы стараются смотреть на разногласия отцов и детей без всякой предвзятости. Мы симпатизируем обаятельной и независимой Наташе. Но за спиной Андрея Васильевича еще и нравственный опыт поколения, для которого долг, дисциплина духа, готовность к критическим ситуациям стали естественной нормой существования. Такие люди нужны и ценятся всюду и всегда, но человеческий тип, представляемый Тимченко, четко определен исторически: он несомненно вырос из нашей, советской действительности. Тема человеческой, мужской, профессиональной надежности, которую несет герой Г. Жженова, раскрывается, таким образом, не «вообще», а в конкретном социально-нравственном аспекте.



«Экипаж».
Тимченко — Г. Жженов

И дело не в правильных словах Тимченко об истоках мужества. Этот герой узнаваем и привлекателен самой органикой своего самочувствия и поведения, которая начинается с безошибочно уловленных Жженовым бытовых черточек и обретает завершение в крупном поступке, в подвиге, для него глубоко оправданном и закономерном.

Хотя роль Тимченко в картине выписана лаконично и не всегда выигрышно для актера, мы прекрасно чувствуем внутренние побудительные мотивы его реакций — и в этом очевидная заслуга Георгия Жженова, сыгравшего в «Экипаже» одну из лучших своих экранных ролей. Внешняя невозмутимость, отмеренная скупость эмоций, характерные для манеры актера, на сей раз особенно полно обеспечены запасами типологической и личностной значительности.

Линия Тимченко в итоге самая наполненная в картине идейно и психологически. Иначе, но по-своему необходимо соотносится с жизнью и с художественным строем фильма судьба младшего коллеги Тимченко, его товарища по экипажу Валентина Ненарокова.

Даже в фамилии этого доброго и доверчивого русского парня присутствует оттенок рокового невезения. И хотя он вовсе непохож на недотепу (отличный специалист, профессионал), неудачи действительно преследуют героя, по крайней мере в жизни личной. Скажем сразу: конфликт между Ненароковым (А. Васильев) и его женой Алей (И. Акулова) трактован несколько прямолинейно. Оба героя очерчены преимущественно одной краской. Он — верный муж, любящий отец, скромница и вообще мужчина редких добродетелей. Она — как бы здесь

подобрать слова поделикатнее?.. Стервозность Али подана актрисой и режиссером настолько агрессивно, что сказать: перед нами эгоистка, мещанка, мегера, неблагодарная дрянь — значит еще ничего не сказать. А однако именно ее, Алю, мы лицезреем в конце первой серии степенной, умиротворенной, снисходительной. Остается загадкой, как виделось авторам случившееся где-то за кадром перерождение героини и какую роль сыграл в нем новый супруг Али, сангвиник атлетического сложения? Но было бы ошибкой считать эту густоту красок авторским просчетом, в ней ключ к жанровой аранжировке драмы Ненарокова.

«Экипаж».
Скворцов — Л. Филатов,
Аля — И. Акулова,
Ненароков — А. Васильев



Не сегодня замечено, что кинематограф, в силу его демократической природы, охотно, хотя не всегда плодотворно, эксплуатирует мелодраму. Недаром целые актерские амплуа в голливудской «системе звезд» были примерены именно к этому «вечному» жанру. Но менялось время, и преувеличенный накал страстей, экзальтированная сентиментальность все же вышли из обихода, а вернее сказать, они трансформировались, предстали под вуалью то лукавой иронии, то музыкально-живописной стилизации. Целый ряд картин — от «Шербурских зонтиков» и «Мужчины и женщины» до «Истории любви» — проложили дорогу новому типу мелодрамы-гибрида, когда то и дело в ткань классического «рокового» сюжета вторгаются или комедийные нотки, или мотивы то ли лирической медитации, то ли психологической драмы.

В картине А. Митты тоже сошлись элементы разных жанров. Помимо приключенческого сюжета, комедийных и лирических мотивов в нее введена и «добавка» мелодрамы, обрамляющая, в частности, контур судьбы Валентина Ненарокова.

Здесь стоит сказать, что Александр Митта вообще равнодушен к мелодраме и давно обещал на практике доказать ее жизнеспособность. Но в картине «Москва, любовь моя» этого не случилось — может быть, потому, что слишком нарочито, как бы в угоду жанру прозвучал мотив неизлечимой болезни героини. В судьбе Валентина Ненарокова, напротив, нет ничего исключительного; роковую роль играет в ней непоправимый разлад с женой и нереализованное отцовское чувство к сыну. Оба эти мотива действуют обычно на зрителей эмоционально безотказно.

Очаровательное дитя по имени Алик, терзаемое своей нервной мамашей, появляется на экране с упрямым «чу-ча» вместо «хочу чаю», а покидает его с запретным признанием на устах: «Дядя, я тебя люблю!»

Так и только так: «дядей», разрешено называть мальчику родного отца после развода родителей.

Коллизия, жизненность которой, увы, засвидетельствована социологами. Ее при ином повороте можно было бы развить в тонкую психо-

логическую драму. Но авторы сознательно ставят на ней акцент мелодраматический, подчеркивая изначальную, «от судьбы» несовместимость героев, неразрешимость конфликта, когда один любит, а другая даже понять ничего не хочет. Сама житейская ситуация плюс обаяние и душевность, которыми наградил своего героя А. Васильев, рожают к нему искреннее зрительское сочувствие. А ставка на открытость эмоций тоже вполне в духе мелодрамы: она не осложняет конфликт нюансами психологии, но вызывает к прямо выраженным симпатиям и антипатиям зрителя.

Совмещая различные жанровые установки в стремлении достичь максимума коммуникабельности, фильм не всегда избегает опасности упрощений. Особенно грешит этим сюжетная линия Игоря Скворцова. Герой, который поначалу кажется импортированным из некоей не слишком взыскательной по вкусу западной киноленты, Скворцов, третий член экипажа, представлен под таким углом зрения, при котором понятие «частная жизнь» сводится к бесконечным и мимолетным романам. Весь «возбуждающий» антураж холостяцкой квартиры — с переливающимися аквариумами и светомузыкой — подан с мягким юмором, но, видимо, слишком уж мягким, ибо оставляет осадок моральной двусмысленности. Л. Филатов точно воспроизводит нередкий тип молодого человека, эдакого современного гусара, без устали одерживающего все новые и новые победы на любовном поприще. Но в исполнении Филатова все же преобладают внешние приемы и начисто отсутствует ирония, здоровый скепсис по отношению к «романным подвигам» Скворцова. Хотя как раз ирония, отстранение и были бы в данном случае самой точной актерской интонацией. Внутренний мир героя закрыт для нас, замкнут в себе. Даже к финалу, когда мы уже знаем о самоотверженных поступках Скворцова, приходится на слово поверить, что герой «переродился» еще и в лично-моральном плане. Происходящий в душе героя процесс переоценки ценностей по существу так и не открылся зрителю.

Значение всей этой сюжетной линии могло бы ограничиться комедийной ноткой (как ограни-

чился ею короткий эпизод с участием Е. Кореневой), если бы не бортпроводница Тамара, вернее, сыгравшая ее молодая актриса А. Яковлева. В роли довольно-таки функциональной она сумела выявить и передать именно те душевные движения своей героини, которые работают на общую концепцию фильма.

Ведь о чем, помимо прочего, идет речь, в какое русло, подобно ручейкам, стекаются в первой части картины три прихотливо прочерченные линии человеческих судеб? На этот вопрос должен ответить эпизод, казалось бы, совершенно посторонний...

В аэропорту Рима террористы, захватившие самолет с заложниками, согласились отпустить молодую японку с ребенком. Пройдя по трапу и передав ребенка полиции, женщина без колебаний вновь возвращается обратно: она не может оставить мужа в опасности. Эта короткая немая сцена, свидетелем и комментатором которой оказывается Игорь Скворцов, действительно производит сильное впечатление во многом благодаря достоинству и лаконизму игры Комаки Курихары. Мы помним ее по большой роли в фильме «Москва, любовь моя», откуда актриса словно приносит в новую картину Митты дыхание «чистой» мелодрамы. Критическая, «пограничная» ситуация, где переплелись жизнь и смерть, любовь и материнство, становится нравственным камертоном той будничной жизни, которая составляет основное содержание первой части «Экипажа» и резко обрывается во второй.

Псевдосовременная «философия» Игоря, как и вообще попытки «отменить» традиционные нравственные понятия и оценки, не выдерживают соприкосновения со стихией живого чувства. Их без труда опровергает один-единственный тщательно скрываемый укор боли на женском лице — будь то незнакомая японка или оскорбленная в своем чувстве к Игорю Тамара.

Этот как бы случайный штрих вспоминается впоследствии как намек на предстоящие испытания, где героям придется познать истинную цену жизни по еще более суровому счету. Сейчас же самое время суммировать эстетический багаж, накопленный на разветвлениях и перепутьях первой серии.

Прежде всего, само по себе наличие таких разветвлений делает структуру фильма живой, подвижной. Ни за одним жанровым элементом не закрепляются абсолютные преимущества — зритель привыкает легко и быстро перестраиваться. Во-вторых, и это главное, жанровые эксперименты, необычные сюжетные сцепления в первой части не самоцельны; это лишь форма, в которой выражается нравственное содержание фильма.

Приходится иной раз слышать, будто положенная в основу фильма драматургия Ю. Дунского и В. Фрида целиком выросла из «Аэропорта» Хейли, романа, экранизированного у себя на родине. Принцип «производственного романа», состоящий в беллетризации типичных профессиональных коллизий и умело использованный американским писателем, в самом деле оказался не чужд и авторам нашего «Экипажа». Но почему его истоки следует искать именно у Хейли? Разве в нашей художественной практике нет аналогов? Разве наши критики не ведут спор о путях и способах достижения все более гармонического соотношения личного и профессионального в книгах и фильмах производственной темы?

Пеняют и на ситуационное сходство: мол, у Митты, как и в различных киноверсиях «Аэропорта», ниточки частных судеб сплетаются в драматический узел в считанные часы полета. Но прием этот настолько давно известен, что было бы странно полагать его кем-то запатентованным.

Стоит ли, однако, исходя из этого, вообще отрицать какую бы то ни было связь между «Экипажем» и прошумевшей на Западе модой на «фильм-катастрофу»? С тем же успехом можно было бы утверждать, будто приключенческий жанр (или мелодрама) существует только «у нас» или только «у них». Фильм Митты — сознательно создаваемое параллельное явление. «Экипаж» ставит те же вопросы, что и «Аэропорт», но предлагает свои ответы, испытывает сходные ситуации, но по-иному их разрешает. И это абсолютно нормально; это, заметим, в традициях советского кино, которое по-своему трансформировало и мелодраму, и немую комическую, открыло совер-

шенно новый героико-приключенческий жанр и переосмыслило вестерн со своих этических позиций.

«Экипаж», если рассматривать его в целом, тоже героико-приключенческий фильм. Он открыто противостоит тем западным лентам, где живописуется тотальный страх, разобщенность людей в пору бедствий, утверждается слабость и низость человеческой натуры. Но он спорит и с моделью героя-супермена, с вульгарным неоромантизмом «бондовского» толка. В «Экипаже», как это вообще свойственно нашему искусству, но в фильмах последнего времени наблюдается нечасто, прослеживается рождение героического из обыденного, потому-то столь важными и оказываются мотивы социального и нравственного обеспечения полета и всех сопутствующих ему перипетий в первой части фильма.

Можно перенять, дублировать драматургический ход, операторский ракурс, режиссерский

прием, но авторство, в конечном счете, определяется не «приемами», а нравственным содержанием кадра. Его-то создатели фильма ищут и находят заново.

●

Уже говорилось, что вторая часть резко отлична от первой, и потому хочется анализировать ее отдельно, саму по себе. Но — странное дело! — углубляясь, замечаешь, что внутреннего сродства, по существу, больше, чем различий.

Начать с того, что состыкованы — смело, неожиданно! — все-таки во многом однородные жанры. Хотя, в отличие от искусных комбинированных съемок второй серии, первая разыгрывается в реальных интерьерах и масштабах, тем не менее и в ней силен элемент зрелищной

«Экипаж».
Кадр из фильма



условности. Она, первая часть, воспринимается одновременно и как типология реальных нравственных коллизий, и как увлекательное проигрывание по законам жанра судеб героев, нам небезразличных. Однако точно такой же принцип соблюден во второй части, только законы игры определяет здесь уже приключенческий жанр, и мера условности в сюжете поэтому заметно возрастает.

Нельзя сказать, что зритель не замечает условности, но поскольку, особенно в первой части, она прочно сопряжена со знакомыми каждому реалиями жизни, мы как бы привыкаем к ней и в дальнейшем тоже следуем художественной логике фильма. Это похоже на игру, в которую играет ребенок: давно замечено, что он одновременно и верит, и не верит в реальность игровых ситуаций. Так и зритель «Экипажа», втянувшись в действие, оказывается на точно заданном уровне восприятия условности.

Вот краткий конспект содержания второй серии. Экипаж советского самолета, пролетающего над пострадавшей от землетрясения африканской страной, получает задание: эвакуировать раненых и семьи наших специалистов-строителей. Аэропорт Бидри являет собой страшное зрелище: огонь, ползущие с гор потоки грязи, толпы обезумевших людей, вот-вот вспыхнет нефтяной завод... В довершение всего на взлетной полосе образовалась трещина. В этой ситуации командир экипажа Тимченко принимает решение: несмотря ни на что, взлетать!

Но это лишь начало испытаний. Самолет разгерметизирован, в хвостовой части дыра. И вот Ненароков, а вслед за ним Скворцов совершают выход за борт летящего лайнера, в открытое пространство, ремонтируют обшивку и, тяжело раненные, возвращаются обратно. В это время обессиленных от всего пережитого пассажиров мужественно успокаивает бортпроводница Тамара. Наконец, миновав фронт жесточайшей грозы (поистине огонь, вода и медные трубы!), наполовину развалившийся самолет совершает благополучную посадку в Шереметьево.

В этом сюжете отчетливо выделены два плана, каждый из которых интересен по-своему.

На первый — по масштабности съемок и по затраченным техническим усилиям — выходит образ катастрофы, созданный прежде всего визуальными средствами. Авторы фильма умело и технически безупречно нагнетают впечатление поистине страшного стихийного бедствия. Им удалось обойтись при этом без той вампуки, которая сопутствует большинству западных образцов «фильмов-катастроф». Бесспорно, это серьезное профессиональное достижение. Тут все взаправду — настолько, что и впрямь начинает казаться, что такое возможно: ремонт обшивки самолета в полете в фантастически сложных условиях. Нет слов, эти сцены впечатляют, но вряд ли они самое ценное, что есть во второй серии.

Гораздо самобытнее выглядит, эффективнее работает второй план. Благодаря ему мы воспринимаем фильм как психологически объемный рассказ об исключительных событиях, герои которых оказались достойны себя и своей страны. Пусть в нем и силен элемент сгущения, романтического преувеличения — внутренне мы давно дали авторам право на это.

Что же представляет собой второй план? Из бытовых, драматических и даже юмористических штрихов А. Митта формирует коллективный портрет пассажиров салона. И здесь уже ни одна деталь не является дежурной: на наших глазах из многообразия воли, темпераментов, индивидуальных способов переживания складывается картина коллективного бедствия, которое необходимо преодолеть сообща. Здесь собрались сильные и слабые, здоровые и больные, отважные и склонные предаваться отчаянию: у одной все мысли о дочке, другую греет надежда на благосклонную судьбу, а третья больше всего переживает... утрату ответственности по валюте, унесенную порывом шквального ветра.

И впрямь, кто знает заранее, как поведет себя человек в критическую минуту перед лицом смерти, что возьмет верх — биологический инстинкт, благоразумие или чувство ответственности за судьбы близких? Впрочем, за судьбы пассажиров отвечают члены экипажа, и, хотя они должны принимать решения за всех, можно быть уверенными: решения эти будут трез-



выми, осмысленными, словом, оптимальными.

Что не исключает эмоций. Вот здесь-то и обнаруживается жесткое, продуктивное сцепление между двумя частями картины. И Андрей Васильевич, и Игорь, и Валентин, и Тамара — все они могли бы остаться на уровне знаков, символизирующих мужество, надежность, самоотверженность. Так ведь и происходит во множестве приключенческих картин, где правит бал острый сюжет, а психология вынесена за скобки, и как, скажем, в новой киноленте «Пираты XX века» победа героев — это не столько победа духа, сколько победа мускулов. Добро там борется со злом и, как водится, побеждает его, но и то и другое равно условны, и если изменить национальные характеристики героев, ничего, в сущности, не изменится. Интерес зрителя к такого рода лентам, думаю, чисто внешний, поверхностный.

«Экипаж».
Тимченко — Г. Жженов,
Жена Тимченко — Е. Васильева

В «Экипаже», в его главных, удавшихся линиях все иначе. Каждый из героев к моменту природной катастрофы пережил катастрофу душевную, у каждого нелегко на сердце, но тем больше оснований бороться за жизнь — не цепляться, а бороться, стремясь к тому человеческому, что объединяет в конечном итоге всех нас. Увлеченность зрителя перипетиями полета не только событийная: ведь каждого из героев он узнал и запомнил еще до критической ситуации. Каждый из них внутренне шел к пониманию простейших, но жизненно важных ценностей. В ходе полета и борьбы эти ценности проходят как бы окончательную проверку, и, таким образом, зрителя организует непрерывающаяся

логика развития единой идеи ленты. «Простейшие» здесь означает: исходные, основные. Звучат они привычно: долг, любовь, верность, дети, жизнь... Но в них — ключ к обобщающей образности фильма; не претендуя на философский угол зрения, он по-своему все же выходит в круг самых важных духовных понятий, нас объединяющих.

Не случайно именно в ходе испытания Игорь окончательно убеждается в правоте Тамары. Свой смысл заложен и в том, что, ничуть не умаляя блестящих достоинств Игоря, сам ход событий подтверждает человеческое преимущество Валентина Ненарокова — с его неброской манерой держаться, с грузом семейной неудачи, с едва преодоленным «профессиональным комплексом». Когда-то Валентин уехал из столицы, стал работать в «малой авиации», подобно летчику Мимино из одноименного фильма. Только ему была уготована другая судьба. Это она упорно сталкивала его с пожарами, наводнениями «местного значения», словно готовя к возвращению на международные рейсы, к главному испытанию, которое герой выдержал с честью. Впрочем, почему главному? Ведь Валентин, как мы узнаем из финала ленты, назначен командиром экипажа и ему предстоят новые ответственные полеты.

Вообще в фильме каждому воздается по заслугам, хотя не всегда к взаимному удовольствию. Андрей Васильевич уходит на заслуженный отдых, хотя и горюет при этом, как же иначе. Игоря судьба дарит чудесной женой, и, к общей нашей радости, без остатка рушится система его прежних представлений о жизни. Что касается Ненарокова, вряд ли служебные успехи заменят ему сына и семейный очаг. Так, испытав вместе со всеми цену человеческой жизни, каждый из героев возвращается к личному балансу простейших ценностей. Итог, что и говорить, несколько дидактический, словно специально выпрямленный, но такова уж драматургическая структура фильма.

Зритель, выйдя из кинозала, отрешившись от магии коллективного восприятия, наверное, сформулирует свою версию достоинств и недостатков фильма. Одного тронет история распавшейся семьи, зато оставит равнодушным ис-

кусство (действительно, очень высокое) комбинированных съемок. Другой сохранит в памяти острые перипетии полета, а всю его предысторию отвергнет как затянутую и едва ли не банальную экспозицию. Но факт остается фактом: и тот, и другой (равно как и зрители с совершенно иными установками восприятия) не будут разочарованы фильмом в целом, извлекут из него что-то для себя. Момент коллективного сопереживания словно раскладывается на множество индивидуальных моментов, а в итоге дает новую, непривычную формулу массового успеха.

Нужно ли нам зрелищное, увлекательное, высокопрофессиональное кино? Нужен ли нам кинематограф героико-романтический, во все времена любимый молодежью?

Двух ответов на этот вопрос быть не может. Несомненно, такое кино нам крайне необходимо. При условии, если оно не вырождается в самоцельную зрелищность, пугающую банальность, не повисает в нравственном и социальном вакууме. Фильм Митты подсказывает (но не гарантирует!), как на пути растущего профессионализма избежать подобных опасностей.

В этом плане представляет интерес недавно опубликованное интервью режиссера¹. В нем декларированы так трудно достижимые на практике связи между жестким профессионализмом и органичной раскованностью формы. Оказывается, «когда ты чувствуешь профессию, твоей воле подчиняется весь хаос съемочной площадки, решения приходят легко и появляется прекраснейшее ощущение свободы. Становишься более гибким и начинаешь быстрее реагировать на всякого рода неожиданности, которых, как известно, уже где-где, а в кино предостаточно». И еще о жанре: «Каркас фильма должен оставаться мелодраматическим, а тело на него наживлять надо не угодливо перед жанром, а по-хозяйски свободно» (разрядка моя. — А. П.).

Вот именно: свобода в том, чтобы чувствовать себя хозяином, а не гостем, то ли робеющим от незнания порядков дома, то ли на-

¹ Кагарлицкая А. Сложные характеры, простые обстоятельства. — «Московский комсомолец», 1979, 2 декабря.

сильственно вторгающимся в него со своим уставом.

Вот почему наиболее ценным в опыте работы над «Экипажем» видятся даже не отдельные профессиональные удачи (артистов, оператора, мастеров комбинированных съемок), а волевое качество режиссуры (то же надо сказать и о драматургии), состоящее при этом в умении слить воедино все слагаемые картины, не утратив при этом их какую-то озорную, демонстративную разноликость. И тут хочется поспорить с режиссером, который, несколько упрощая идею «монтажа аттракционов», говорит о нем: «Кинематографический эффект достигается за счет накопления в фильме однотипных компонентов, служащих выражению одной и той же идеи». В том-то и дело, что компоненты берутся совершенно разнотипные и разностильные, но эффект единства — вот что самое удивительное! — и впрямь достигается.

На театре до сих пор ведутся споры, непременно ли должно выстрелить в последнем акте повешенное на стену ружье. Применительно к кино Митта словно отвечает: должно непременно! Позаботимся только, чтобы выстрел не пришелся в лоб. Иначе легко спугнуть в душе зрителя то ощущение непреднамеренности, к которому он так привык на современном киноэкране.

В фильме Митты каждое ружье стреляет, и звук его мы не столько слышим, сколько угадываем. Так, страшная гроза в финале воздушной одиссеи почему-то монтируется в нашем сознании с животворным ливнем, сквозь который бежали, безуспешно пытаясь объясниться, Игорь с Тамарой. Кинематографическое настроение обеих сцен при всем их разительном отличии в конечном счете неуловимо схоже... Так разветвленная, «ручейковая» драматургия фильма оказывается в итоге ничем иным, как искусно завуалированным вариантом традиционного «крепко сколоченного сюжета».

Вряд ли стоит делать из «Экипажа» эталон профессионализма. Тем более что и в самом фильме не все опасности, на которые указывалось, были преодолены. Увлечательность действия порой все же граничит с самоцельной развлечательностью, масштабность съемок — с

рассчитанной гигантоманией, а в линии любовного летчика нет-нет да проскальзывает привкус пошловатой «клубнички». Несколько изменило авторам ощущение меры и в сладковатом «рождественском» финале, где герои после всего пережитого встречаются на природе, и Тамара, потрогав грозди рябины, глубоко-мысленно изрекает: «Как капельки крови...» Может быть, и эта ассоциация формально в законах жанра, но, с другой стороны, иногда нарушение законов как раз и может оказаться свидетельством и вкуса, и профессионализма.

Словом, было бы ошибкой предлагать «Экипаж» как рецепт, по которому можно без промаха делать «интересное кино». Как показал опыт, ни жанрово-тематические признаки, ни акцент на зрелищность сами по себе не обеспечивают высокого идейного качества и подлинной художественности. И все же урок этой заметной в кинорепертуаре ленты должен быть осмыслен и творчески развит. Ибо поиски Александра Митты в числе других заявивших о себе режиссерских позиций заслуживают уважения и развития.

Ю. Тюрин

Защитить революцию!

«ЗАГОВОР ПРОТИВ РЕСПУБЛИКИ»

Сценарий М. Абелева, С. Лосева. Режиссер И. Свешникова. Оператор А. Минаев. Текст читает В. Татарский. ЦСДФ, 1980.

Когда режиссер-документалист Ирина Свешникова и оператор Александр Минаев стали лауреатами премии Ленинского комсомола «за репортажи с горячих точек планеты», фильм «Заговор против республики» не был еще завершен. Но обратим внимание на формулу врученной премии — «За репортажи с го-

рячих точек планеты». Главное направление работы молодых кинематографистов отчетливо виделось уже в их первых лентах: с позиций, присущих советской кинопублицистике, они стремились сказать свое слово о политических тенях на облик современного мира, выразить свое активное неприятие любых самых изощренных, закамуфлированных туманными обещаниями выступлений неокOLONиализма и сопутствующего ему расового и религиозного противостояния. Выбрана была и соответствующая структура киноязыка, жанр публицистического кинорепортажа, где смысловое и выразительное содержание кинодокумента, кадров-свидетельств сопрягалось с болью и гневом авторского слова, передавая в этом единстве изображения и текста совершенно четкое, конкретное отношение к материалу.

Очередной фильм И. Свешникова и А. Минаев снимали в Афганистане. Здесь, на заснеженном высокогорье, в центре Азии, где клочет котел народной революции, рушится тысячелетний уклад одряхлевшего, впавшего в маразм феодализма. Вот уж где поистине горячая точка планеты, не менее волнующая кинопублициста, чем Ангола или Лаос, где ранее работала Свешникова, накапливая опыт создателя оперативных, темпераментных документальных фильмов.

«Заговор против республики» — картина конкретная, на злобу дня, это убедительный киноаргумент в разоблачении наступления контрреволюционной интервенции на афганскую революцию. Это рассказ о подлости внешней и внутренней реакции, выступившей с оружием против нового этапа апрельской революции. Время и место действия фильма — февраль 1980 года, Кабул — столица народной республики.

Почти двухлетие прошло с тех пор, как ранним утром 27 апреля 1978 года афганский народ, мощными демонстрациями выплеснувшийся на улицы Кабула, порвал со своим средневековым прошлым. Пятнадцатимиллионное население Афганистана вздохнуло свободно. Наступило время радикальных социально-экономических преобразований, оторвавших революционное настоящее от феодального прошло-

го. Главнейшим шагом в этом переделе явилась аграрная реформа: крестьяне получили землю. Так народная власть пошла навстречу главному, самому массовому труженику страны.

В своем фильме Свешникова использует недавние документальные кадры первых дней апрельской революции. Эти кадры возвращают нас к празднику освобождения, они предваряют дальнейший кинорассказ. Мы видим костры, разведенные прямо на улицах. В огонь летят долговые расписки, ведь крестьяне получают наделы бесплатно. Вот один из них, чуть не плача, целует драгоценную бумагу — в руках этого бедняка документ о предоставлении ему собственной земли, теперь он избавлен от феодальной кабалы, ему будет чем прокормить семью...

Не забудем, что Афганистан тогда относился к пятерке самых бедных стран мира. И не так-то просто было молодой власти избавиться от такого удручающего наследия. Революция сталкивалась с огромными трудностями, ей приходилось напрягать все силы. Тридцать шесть тысяч феодалов владели самыми плодородными, орошаемыми землями. По аграрной реформе эти угодья перешли к народу. Но инерция духовной отсталости, привычка к беспрекословному подчинению помещику или мулле тормозили процесс реорганизации сельского хозяйства. Контрреволюционные силы начали действовать исподтишка. Неграмотному бедняку нашептывали о гневe аллаха, если он, мусульманин, возьмет «не свою» землю. Ему запрещалось на таком наделе совершать религиозные обряды. И кто-то, дрогнув от угроз, не приступал к труду, отказывался от документа на право владения землей. 1979 год выдался на редкость засушливым. Были и недочеты в проведении реформы, часто свойственные начальному этапу революции.

В такой обстановке от Народно-демократической партии Афганистана, возглавившей апрельскую революцию, требовалось мужество и терпение.

Раньше Афганистан именовали Хорасаном, страной палящего солнца. Три четверти ее семисот тысяч квадратных километров — это

горные массивы, населенные самостоятельными, зачастую враждующими между собой племенами. Английские колонизаторы, некогда хозяйничавшие здесь в течение полутора веков, постоянно стравливали горцев, и отзвуки этой кровавой племенной вражды до сих пор оглашают вершины. Цивилизация почти не коснулась Хорасана. Мало кто из крестьян даже видел-то комбайн или трактор, неподатливую землю обрабатывали вручную. Плюс к этому в стране практически была поголовная неграмотность, люди не имели элементарных представлений о квалифицированной медицинской помощи. В фильме Ирины Свешниковой показана процедура дезинфекции: покорно стоящих мужчину и мальчика, одетых в рваную, грязную одежду, буквально засыпают дустом. Страшно на это смотреть. Кому она нужна теперь, эта ветошь, а не одежда, ее только в огонь. Да, видно, ничего взамен у бедняков этих нет, им просто-напросто нечего надеть... Этот кинодокумент, очевидно, взятый режиссером в архиве, дает выразительный, горький образ чудовищного прошлого, когда даже сами люди — эти двое, может быть, отец и сын — не осознают своей покорности, забитости. Нет, в таком унижении человек жить не может, не должен!

Горы поражают каждого иностранца, попадающего в Афганистан. Окружен горами и Кабул, сердце революции. С панорамы гор, вечно красующихся на фоне безоблачного, прозрачного неба, начинают свой кинорепортаж режиссер и оператор фильма «Заговор против республики». Панорама гор переходит в панораму Кабула, многоярусного, невысокого, без пышной зелени ярких азиатских портов. Вершины Асман и Шир-Дарваза делят центр города на старую и новую части, тут живут около миллиона человек — рабочие заводов, студенты, духанщики, школьники, домохозяйки, яркими восточными красками пекутся базары, степенно и сосредоточенно совершается намаз, люди сидят за партами на курсах ликбеза. Революция объявила войну неграмотности, свыше миллиона афганцев пришли учиться. Впечатляет опыт никарагуанской революции: всего за год в Ника-

рагуа была ликвидирована неграмотность. Афганистан начал решать аналогичную проблему.

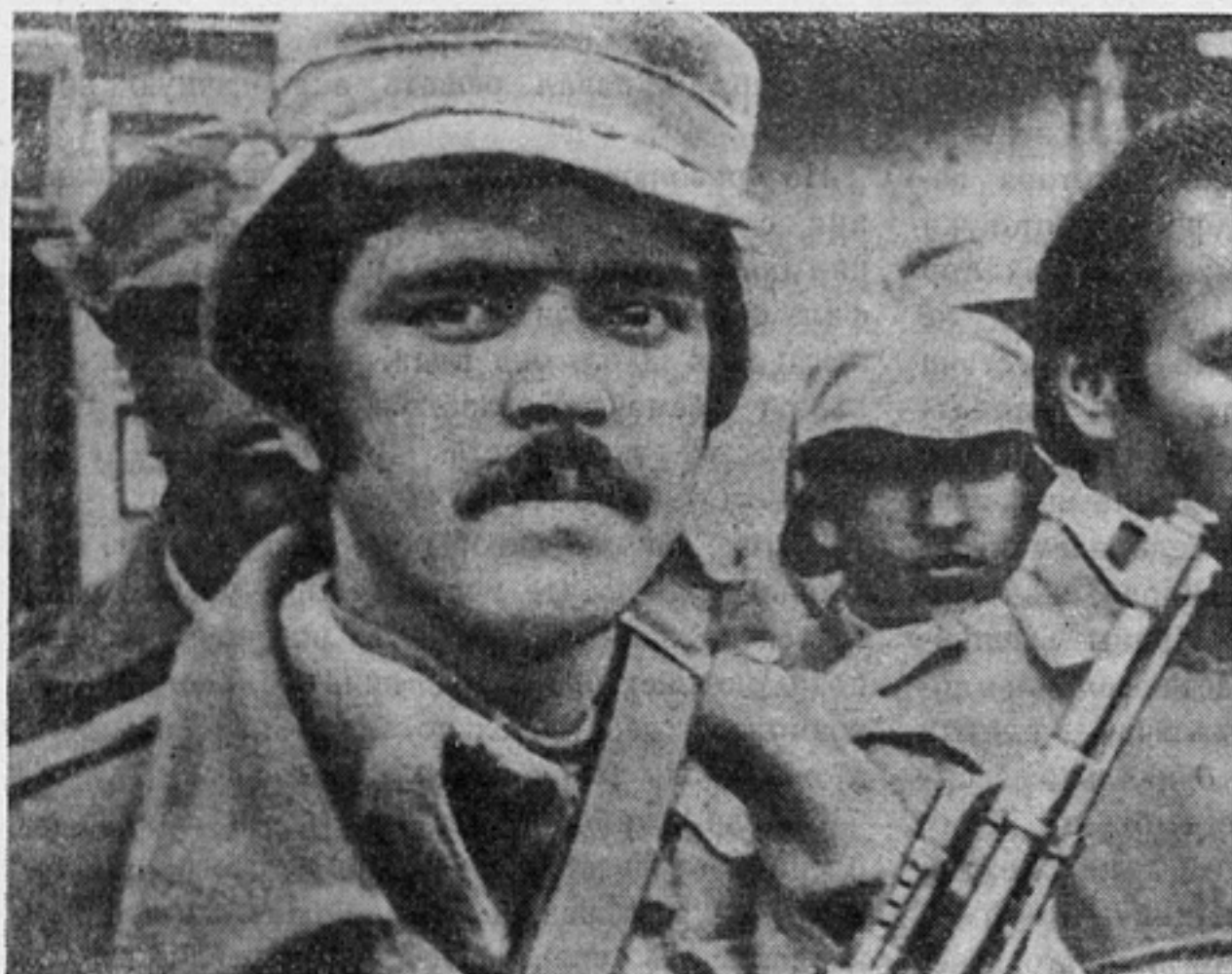
Но революции противостоит контрреволюция, с ее старыми методами террора, нападения из-за угла, коварно и страшно. Авторы фильма приехали в одну из разрушенных афганских школ, она подверглась варварскому налету басмачей, озлобленность которых равняется их жестокости. Школьникам — детям крестьян — бандиты отрубили кисти рук. На стене школы авторы увидели гнусную листовку: «Захотите учить детей — убьем их». И теперь занятия никто не посещает, угроза пока подействовала. И винить крестьян невозможно: действительно могут перебить всех детей, кровь зверя не остановит.

Видели кинодокументалисты и сняли на пленку результат другого бандитского нападения — на этот раз в Желалабаде. Молодчики ворвались в университет, разгромили его, в напоследок спалили из огнеметов учебные корпуса и общежитие. Испепелены конспекты лекций. Испорчены запасы риса, предназначенные для студентов и преподавателей.

Впервые в истории Афганистана в Желалабадском университете стали учиться девушки. После своего ночного налета бандиты насильно увели в горы двенадцать студентов. Они мечтали работать учителями и врачами. А их зверски убили.

Цель басмачей ясна: равноправию мужчин и женщин, объявленному народной властью, не бывать, все должно оставаться по-старому. Режиссер фильма включила в картину синхронное интервью с проректором университета. Сам он внешне спокоен, но слова горьки: «Студенты сильно напуганы террористическим актом и прекратили занятия. Девушки сейчас не учатся совсем. Университет посещают всего двадцать процентов студентов». И около проректора, как стражи, стоят эти молодые люди — вернее, некоторые из них, дети бедняков, готовые до конца драться за свое право на образование.

Сейчас мы знаем, что контрреволюция просчиталась. С каждым месяцем после этих февральских провокаций и налетов бдитель-



«Заговор
против республики»

ность народа возрастала. Девушки снова пошли учиться, демократическое движение за равноправие женщин вновь набирает в Афганистане силу и размах.

Фильм «Заговор против республики» направляет свое острие против организаторов бесчинств и беспорядков на афганской земле. Доказывает наличие многоликого, детально разработанного плана свержения народной власти, удушения афганской революции. Сценаристы М. Абелев и С. Лосев выстроили кинорассказ о февральских событиях в Кабуле и других городах и селах республики как прямое обвинение целого ряда «заинтересованных» сторон. За спиной мятежников, впрямую выступивших против народа, скрываются, а то даже и не стараются скрыться влиятельные, деятельные реакционные силы, располагающие огромными денежными средствами, современной боевой техникой, немалым опытом контрреволюционного подполья.

Сценаристы и режиссер возвращаются в фильме к временам аминовского режима. На экране возникают кадры арестов партийных активистов, интеллигенции. Амин репрессировал даже часть духовенства, не согласного

с его авантюристической политикой. Рядом с этими киносвидетельствами аминовского террора режиссер монтирует хронику чилийской трагедии, поясняя тем самым сущность действий Амина: по заданию ЦРУ, агентом которого Амин сделался еще в годы учебы в США, диктатура планировала физическое уничтожение половины афганского населения. Был убит Тараки, тюрьмы были до отказа набиты патриотами. Но 27 декабря 1979 года, вспоминает фильм, патриотические силы сумели свергнуть клику Амина. День этот афганцы называли днем Спасения революции.

Снова киносвидетельства, снова хроника незабываемых прекрасных минут свободы. Люди покидают тюрьмы, на их глазах слезы радости. Руководство страной возглавил Бабрак Кармаль, признанный лидер афганской революции.

Фильм подчеркивает и разъясняет особую роль советской военной помощи братскому народу. Непрекращающаяся интервенция, заговор внешних сил реакции создали угрозу независимости Афганистана. «...Настал момент, когда мы уже не могли не откликнуться на просьбу правительства дружественного нам

Афганистана, — цитирует фильм слова Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева. — Поступить иначе, означало бы отдать Афганистан на растерзание империализму... Поступить иначе, означало бы смотреть пассивно, как на нашей южной границе возникает очаг серьезной угрозы безопасности Советского государства».

Авторы новой документальной картины убедительно воссоздали характер присутствия советских солдат на афганской территории. Камера фиксирует моменты теплых, доверительных контактов афганцев с нашими солдатами, мирные беседы понимающих и доверяющих друг другу людей, одних — в экзотической гражданской одежде, других — в комбинезонах, теплых форменных шапках со звездочкой.

Когда американцы отказались поставлять Афганистану продовольствие, столь остро необходимое этой стране, советские воины пришли на выручку. Через горные перевалы, иной раз под обстрелом басмачей, они доставляли в Кабул, в самые отдаленные местечки хлеб, растительное масло, консервы. И об этом фильм Свешниковой и Минаева.

Вот они, эти незнакомые нам люди, афганские бедняки, — они с благодарностью принимают от наших бойцов продукты, это по-настоящему помощь друга. Безвозмездная помощь...

Такие кадры не инсценированы, это сама реальность. Они не единичны, если брать весь масштаб советской помощи, все его аспекты. Здесь тенденциозность фильма совпадает с ведущими тенденциями афганской революции, политикой молодого народного правительства. Добрососедство есть основа данной политики.

Мой знакомый писатель Александр Проханов, приславший в те же самые дни, когда снимался разбираемый нами фильм, репортажи для «Литературной газеты», рассказывал об этом доверии советского солдата и афганского земледельца:

— Еду с мотострелками по трассе. Навстречу — боевая машина пехоты. За ней на прицепе не пушка, не миномет, а тракторная те-

лежка с тюками зерна, и на них в чалме восседает старик афганец. У кооперативного трактора отказал мотор, а крестьяне ждут семена. Время пахоты и сева.

Или еще:

— Бандиты взорвали скалу, завалили дороги, разрушили мосты, прервав всякое движение в уезде, обрекая его на голод, на блокаду. И советские мотострелки, порой под огнем басмачей, по десять часов за рычагами бульдозеров разбирали завалы. Разобрали, и первыми по открывшимся трассам зацокали ишачки, груженные рисом, покатали грузовики с товарами первой необходимости.

Товарищ Бабрак Кармаль охарактеризовал отношения между Афганистаном и СССР «важнейшей национальной традицией». Афганцы называют советских людей «шурави» (совет). С помощью «шурави» в республике построены и строятся свыше ста тридцати объектов: жилые комплексы, асфальтобетонный завод, домостроительный комбинат...

Слухи о «красной свирепости», безостановочно распространяемые местной реакцией и органами массовой информации Запада, призваны внушить миллионам неграмотных, суеверных афганцев мысль о «священной» войне против «неверных», настроить подавляющую часть населения против нашей армии. Особенно усердствует западная пропаганда, словно забывая, что, кроме советско-афганского договора 1978 года, был договор 1921-го, когда Советская Россия осуществила свое первое и действительное сотрудничество именно с национально-освободительным движением Афганистана, выступившего против британского владычества.

Минуло почти шесть десятилетий. Сейчас, когда афганская революция вступила в новый этап, империализм (а не Россия) пытается создать в центре Азии так называемую «дугу нестабильности». И американские военные инструкторы на границе с Афганистаном — в Пакистане — реальный факт. Американское оружие у бандитов, задержанных в Кабуле, Герате, Джелалабаде, — тоже факт.

Когда три тысячи бандитов атаковали ночной Бадахшан, за их спинами находились

китайские инструкторы. Автоматы китайцев преграждали путь к отступлению. Регулярная афганская армия разгромила врага.

Навязчивая идея о «советском экспансионизме» явно не согласуется с решением правительств СССР и ДРА о выводе некоторых частей из ограниченного контингента советских войск, пребывание которых в настоящее время в Афганистане не является необходимым. «Вывод части ограниченного контингента советских войск из Афганистана, который выполняет интернациональную миссию по оказанию помощи республике в отражении внешней агрессии в соответствии с одной из статей советско-афганского договора, — подчеркнул министр иностранных дел ДРА Мухаммед Дост, — является следствием и подтверждением того, что в стране успешно идет процесс нормализации обстановки, крепнут народные вооруженные силы и народная милиция».

Слова эти подтверждает фильм «Заговор против республики». Его финальные кадры представляют молодых афганских бойцов, построившихся с оружием в руках перед отправкой на выполнение задания. Разными путями пришли эти люди в революцию, по-разному сложатся их судьбы. Кого-то настигнет бандитская пуля, другие доживут до полной победы. «Вглядитесь в эти лица, — призывает фильм. — Вчерашние рабочие, крестьяне, студенты. Никто из них не жалеет, что выбрал эту дорогу. Ибо, как говорят афганцы, где есть герой, земля цветет». Лица бойцов сосредоточенны, серьезны. Люди знают, зачем взяли оружие.

Но это — заключительная нота фильма. А были и есть другие афганцы, враги революции. Были и есть обманутые, поверившие провокационным слухам... И потянулись за границу, стали беженцами. Фильм показывает и таких. Экран переносит нас на афгано-пакистанскую границу, где возникли первые гнезда афганской контрреволюции, указывает на человека в светлом костюме. Человек по ту сторону границы не пожелал, чтобы его снимала кинокамера, — это один из «тихих американцев», что проявили повышенный «ин-

терес» к афганским беженцам. Камера замечает еще одного американца — этот уже в военной форме.

Выстраивая цепь кинообличений, Свешникова охотно, широко обращается к зарубежной кинохронике, телевизионным передачам. Вспомним, что режиссер начинала свою карьеру кинопублициста с «чистых» монтажных фильмов. Именно методом монтажа готовых съемок Свешникова сделала картину «Сговор» — о кэмп-дэвидской сделке. Отбор материала и его художественно-функциональное осмысление проходили непосредственно за монтажным столом. Опыт есть опыт: не сразу молодой режиссер впитала этическую заповедь автора-документалиста — не подгонять живое киносвидетельство, сколок реальной действительности, под свою производственную задачу, а обращаться с этим свидетельством как с уникальной ценностью, родившейся на свет лишь однажды, в определенном месте, при определенных — и неповторимых — обстоятельствах. При монтировке хроники легко обезличить тот или иной кадр, а ведь за кадром-то этим остался некий реальный факт, реальная картина жизни.

В картине «Заговор против республики» обращение к иностранным кинохроникам, телерепортажам точно соотнесено с авторским замыслом. Свешникова — следуя логике сценария — довольно подробно показывает созданные на территории Пакистана учебные лагеря. Финансирует такие лагеря в основном ЦРУ, да и военные инструкторы все больше американцы. Наемникам-басмачам передается опыт войн в Индокитае, Родезии, Анголе. Их обучают ремеслу провокаторов, диверсантов, профессиональных убийц. Обучают всерьез, без поблажек, гоняют до седьмого пота. Сами инструкторы при этом не жалеют себя, падают с оружием на жесткую, пропыленную землю, огромными пятнистыми (на них защитного цвета комбинезоны) ящерицами ползут вперед, к воображаемому объекту. В таких вот лагерях и готовятся основные силы бандитов — среди них не только афганцы, сынки феодалов, ростовщиков, фанатики, но и запуганные пропагандистской машиной бежен-

цы. В лагеря вербуют египтян, пакистанцев, иранцев — любого отщепенца, если он готов, по убеждениям или за деньги, стрелять в революцию.

О существовании таких учебных лагерей мы знали из прессы, даже западная печать не делала из этого секрета. В журнале американских наемников «Солджерс оф форчун» («Солдаты удачи») были, например, опубликованы красноречивые фотографии: ветеран ЦРУ Самуэль Каммингс секретно поставляет оружие афганским наймитам из арсенала американской разведки в британском городе Манчестере; затем это оружие попадает на афгано-пакистанскую границу, в один из пунктов подготовки бандитов; на снимке показан прицеливающийся глава басмачей Незри; третий снимок — головорезы из шайки Незри с поставленным оружием в руках. Не из этого ли оружия стреляли в студенток Джелалабадского университета?

При разгроме контрреволюционных банд, подпольных гнезд среди захваченных трофеев находили не только американские автоматы и мины, но и оружие с английскими, пакистанскими, итальянскими, египетскими клеймами. Откуда оно, это оружие? Главным организатором поставок, пишет народная газета «Кабул нью таймс», является ЦРУ, ему помогают китайские и английские секретные службы. Газета подчеркивает, что речь ведется не только о поставках оружия. Подрывная деятельность наемников щедро оплачивается из тех же источников, а вылазками бандитов руководят непосредственно иностранные агенты.

В марте 1979 года, например, китайская агентура принимала участие в организации контрреволюционных беспорядков в Герате. Затем, в феврале — в Кабуле. «То, что произошло в афганской столице 22 февраля, — отмечала «Кабул нью таймс», — является наглым вмешательством во внутренние дела миролюбивого государства — Афганистана со стороны американского империализма, его китайских союзников и реакционеров Пакистана». Пекин прибегает к услугам «шавлее джавид», антиафганской группировки, и мао-

истской «сете́ме мелли», на паях с Вашингтоном содержит «братьев-мусульман», ярых контрреволюционеров. Бандиты получают автоматы, минометы, безоткатные орудия, даже такое современное оружие, как ракеты класса «земля — воздух». Свыше восьми тысяч тонн военных материалов было доставлено однажды из Китая в пакистанский порт Карачи для отправки в Пешавар — опорный город бандитов, забрасываемых затем на территорию Афганистана.

В фильме Свешниковой названа огромная цифра — 35 тысяч наемных убийц подготовили иностранные инструкторы в пакистанских учебных лагерях. Начинали обработку с постоянного давления на религиозные чувства, столь свойственные мусульманам: русские — безбожники, они разрушают мечети, запрещают молиться. Режиссер синхронно снимает допрос одного из пойманных наемников. Фигура и лицо этого человека затемнены: он просил об этом кинематографистов, у него в Пакистане остались дети, и если его узнают по кинокадрам, детей могут убить. Трудно сказать, прозрел ли этот пленный, но отвечает он охотно, без утайки. Его база была расположена в девятнадцати километрах от Пешавара, там было пятьсот человек, их обучали китайские, американские и пакистанские инструкторы. На базе припасено все необходимое для подготовки партизан, и засылки их в Афганистан, базу посещал Гульбеддин, тот самый лидер афганских контрреволюционеров, с которым Свешникова познакомил нас еще в начале своего фильма. Гульбеддин Хикматьяр выступает за восстановление феодальных порядков, в ЦРУ его прочат на пост премьер-министра...

Кинокамера Свешниковой и Минаева представляет новое свидетельство международного заговора против республики. В объективе группа пленных: пакистанцы — по рождению, диверсанты — по профессии. Бандитов схватили с поличным на улицах Кабула. У них изъяли валюту, иностранные документы.

Таких обличающих заговор, снятых на месте, в упор кадров в фильме немало. Тут

и киносъемки тайников, оборудованных контрреволюционерами в тесных, невзрачных домиках старого Кабула, и целые выставки захваченного патриотами оружия бандитов, включая гранаты с отравляющим веществом, произведенные английской фирмой. Даже накладные усы и бороды, загодя подготовленные подпольщиками ко дню мятежа, показывает нам кинокамера. Улики явные, они подтверждают, насколько же планомерно, упорно, квалифицированно готовились террористические выступления против народа.

Свешникова не побоялась использовать и знакомый нам по программе «Время» телевизионный сюжет: телеоператор и корреспондент прибыли в одно из ущелий близ пакистанской границы — здесь бандиты взорвали мост через бурливую горную реку. Мы слушали с телеэкрана рассказ советского офицера, видели остатки взрывчатки — стограммовой толковой шашки английского производства. Такая взрывчатка, рассказывал офицер, предназначена специально для повреждения, уничтожения мостов и переправ, а диверсию в данном случае совершил профессионал. Прекрасно обученный и подготовленный, добавил наш солдат.

Профессионал... Важное пояснение. Тут излишне говорить о «стихийном бунте» недовольных революцией мусульман. Тут — трезвый расчет, специальная выучка взрывника. Еще одно доказательство заговора.

Кинематографисты теперь постоянно помнят о существовании телевидения. Выразительные возможности документального экрана от этого только выигрывают. В конструкцию документальных лент сплошь и рядом включаются телевизионные сюжеты; кинокамера, словно бы установленная в телестудии, любит подолгу, на крупных статичных планах рассматривать человеческое лицо, любит неторопливую синхронную съемку. Свешникова знает особенности работы для телевидения, первые свои опыты монтажного фильма она проводила в расчете на телеэкран. Поэтому не удивительно пристрастие нынешнего кинорежиссера-документалиста к выразительным средствам ТВ.

Кажется, это снова телесюжет — выступление Картера... И встык — режиссер показывает «человека с репутацией безумца» (так политический обозреватель газеты «Нью-Йорк таймс» А. Льюис назвал Бжезинского, помощника американского президента по национальной безопасности). Приехав в Пакистан, Бжезинский демонстративно смотрел на афганскую землю, на Хайберский перевал сквозь прорезь прицела.

Этими кадрами фильм «Заговор против республики» подошел к своей самой действенной и существенной части.

Картер дал новому Афганистану месячный срок для выполнения американских требований о выводе советских войск.

22 февраля 1980 года, Кабул. За два дня до этого истек срок ультиматума американского президента.

Столицу Афганистана атаковала контрреволюция.

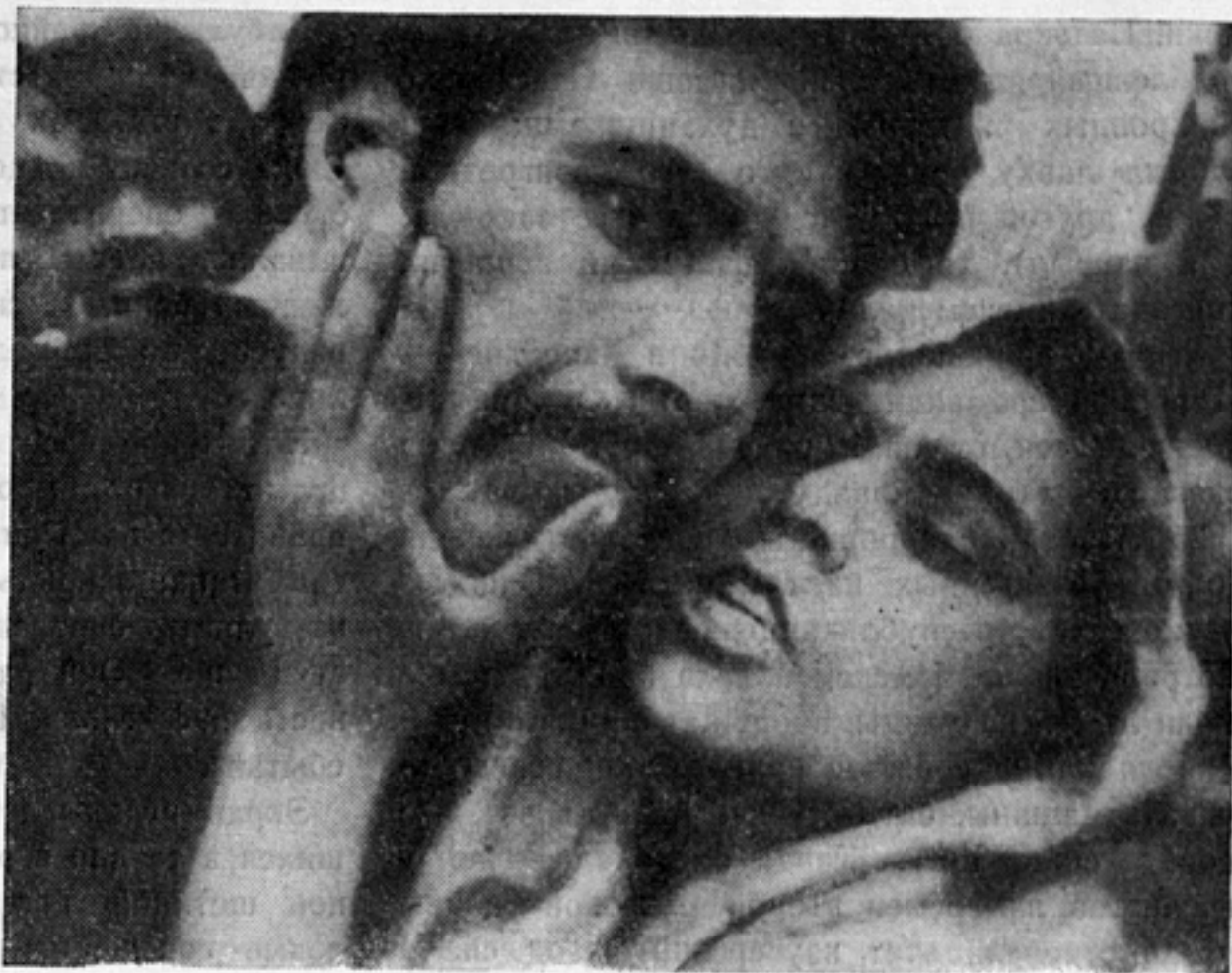
Западная пропаганда сразу же объявила о стихии «народного возмущения» против властей. Перед нами, на разные голоса наставляла эта пропаганда, взрыв мусульманских чувств, оскорбленных присутствием русских атеистов.

Еще накануне своего основного выступления, 21 февраля реакция терроризировала Кабул. Враги пытались поджечь хлебозавод — эта тактика искусственно вызвать голод будет и дальше применяться бандитами. Нападению подвергся банк, запылал один из городских кинотеатров. Когда сюда подъехали пожарные, их обстреляли. Снайперы засели в окнах и на крышах. Погромщики вламывались в магазины и духаны, расхаживали по улицам, надрывно крича: «Аллаху-ль-Абкар!» (аллах велик!), несли зеленые исламские полотнища.

Активисты партии, народная милиция отражали налеты контрреволюционеров. Александр Проханов передавал тогда в своем репортаже: «Прорываюсь на машине сквозь город, сквозь треск автоматов. Вижу пламя в домах, взрывы гранат, окровавленного, с изрезанным лицом духанщика».

Выстрелы не стихали и ночью. А наутро последовало заявление республиканского прави-

«Заговор
против республики»



тельства о введении военного положения в Кабуле.

22 февраля...

Горят перевернутые автомашины... На улицах города — трупы... Горят здания, стекла разбиты выстрелами, витрины магазинов изрешечены пулями...

Таким увидела в тот черный день Кабул кинокамера Свешниковой и Минаева. Им, как и корреспонденту «Литературной газеты», приходилось буквально прорываться сквозь город. Своими глазами они видели бандитский почерк. Мужественные люди (не забудем, режиссер — женщина, и она не побоялась такой очень и очень нелегкой обстановки), документалисты фиксировали следы зверя.

Спустя время эти кинодокументы станут историческим свидетельством. Но тогда-то (тогда!) важно было спешить, не растеряться, не отсиживаться в безопасности. Долг профессии призывал к немедленной, сиюминутной работе.

Операторски эта съемка раненого Кабула выполнена точно, небесстрастно. В ней прочитывается авторское сострадание, виден авторский гнев. За счет резких укрупнений киноизо-

бражение выразительно, экспрессивно. При этом оператор еще каким-то дополнительным зрением успевает заметить характер естественного освещения, выбрать оптимальную тональность кадра.

22 февраля в Кабуле закрылись все духаны. Обезлюдела главная торговая улица Майванд. Под страхом смерти террористы приказали навесить замки на двери лавок. Уголовники угрожали торговцам вырезать их род до десятого колена, если они ослушаются приказа. И убивали. Одному непокорному духанщику отрезали голову, повесили ее на крюк, где раньше висела туша. Другого зарезали прямо в духане. Почему бандитам важно было закрыть именно лавки?

Кабул немыслим без духанов. Их не счесть в городе, возле них всякий час людно, здесь обсуждаются новости, покупают хлеб насущный, словом, кипит жизнь. А теперь — лавки закрыты, негде взять продовольствие, и жителей охватывает страх, неуверенность.

Именно такой операцией контрреволюция надеялась парализовать афганскую столицу.

Свешникова и Минаев не спешат перевернуть эту зловещую страницу февральской хро-

ники. На экране — запертые двери лавок, разграбленный налетчиками магазин. Несколько синхронных интервью с духанщиками: один закрыл лавку, потому что его пригрозили убить, другой просто испугался (все закрыли, и я закрыл), третьему неизвестный запретил торговать именем аллаха.

Угрозы приводились порой в исполнение. И кинокамера видит этих жертв. Она не отворачивается от лица смерти, она обязана сказать жестокую правду.

25 февраля террористы погнали впереди толпы захваченных насильно детей. Они отлично знали: республиканцы не откроют огонь по ребятишкам. Именем аллаха бандиты выгоняли людей на улицы, вооружали минами, раздавали камни и палки, приказывали переворачивать машины, бить стекла, крушить все, что попадется на пути. Живая баррикада — не у фашистов ли времен второй мировой войны позаимствовали этот изуверский метод спец из ЦРУ? — спрашивают авторы фильма.

Мы видим этих несчастных, заплаканных, перепуганных детей... Они рассказывают кинематографистам, как им угрожали, как били. Видим родителей тех, над кем так хладнокровно издевались террористы. Это кадры подлинно документальные, во всей конкретике факта.

Народное правительство ответило на контрреволюционную вылазку действенными мерами. В ночь на 22 февраля шесть тысяч добровольцев встали под ружье. «Защитить революцию!» Призыв поднял всех патриотов.

Активисты партии расклеивали прокламации, обращались к населению по радио, проезжали с мегафонами по улицам. Возле духов появилась вооруженная охрана. Торговцы пока выжидали. Они приходили к своим лавкам, садились возле дверей и терпеливо смотрели, как обернутся дела.

А дела неуклонно шли к нормализации обстановки. Кабул шаг за шагом возвращался к прежней жизни. Теснимые народной милицией, проклиняемые большинством кабульцев, бандиты уползли в горы, в потаенные логова, чтобы залечь там и исподтишка, вероломно пытаться навредить новой власти.

Кабульские райкомы партии, горотделы народной милиции стали в эти последние дни февраля штабами по ликвидации заговора. Сюда со всех концов города бесперебойно поступали оперативные сводки, здесь разрабатывались планы по обезвреживанию вооруженных банд. Здесь же решались неотложные вопросы по нормализации обстановки в столице.

На экране член райкома партии: «Главной целью врагов было настроить народ против правительства. Они собирались сделать это в три этапа: закрыть духаны, вытащить людей на улицы, спровоцировать вооруженное выступление. Они рассчитывали на неграмотность населения». Расчетам не суждено было сбыться.

Экран вглядывается в лица людей, собравшихся в те дни в райкоме. Утомленные, с ночной щетиной, посеревшие лица. Летучие деловые совещания. Горит электрическая лампочка без абажура. К оклеенной плакатами стене прислонены автоматы и винтовки. Все понимали, что на карту поставлена судьба революции. Все готовы были драться за нее дни и ночи, пусть без сна, без отдыха. И кинодокументы, снятые для фильма «Заговор против республики», передают это сверхнапряжение активистов, их готовность к любым лишениям, их заряженность на победу.

Здесь, в съемках райкома, — точность атмосферы, точность портрета, точность монтажа.

Кабульцы, оправившись от шока первых дней бандитского террора, помогали силам безопасности обезвреживать подпольные гнезда. Одну из операций по прочесыванию старого города мы видим в фильме. Вооруженный патруль раскрывает среди глинобитных темных домов тайники с английскими рациями, американскими бомбами, китайскими карабинами, маоистской литературой...

Конечно, нам бы хотелось увидеть на экране выстрелы, настоящие погони, увидеть подлинный бой. Но легко об этом говорить, сидя за московским письменным столом, говорить с эдаким обывательским сожалением, которое все-таки чуточку развращает нас. А ведь авторы фильма шли но пятам патруля, по тес-

ным улочкам города, объявленного на военном положении. Нежданно мог раздаться и выстрел какого-нибудь бандита... Ведь смотрим мы кино документальное, а не игровое. Для игры перед объективом нет места.

26 февраля Кабул оттаял. Духанщики стали снимать замки с дверей лавок. Подняли жалюзи торговцы побогаче. Народ потянулся за товарами. Но пока приходится охранять духаны. Контрреволюция не смирилась со своим поражением, и торговцам важно почувствовать, что народная власть их в обиду не даст.

Афганская революция повзрослела еще на одно испытание. Стала мудрей, бдительней.

Реакционеры черными знаками писали на стенах домов и лавок: «С благословения господ мы начинаем исламскую революцию в Афганистане». Но основная часть духовенства не пошла с контрреволюцией. А вот по отношению к Амину она была в оппозиции. «Завоевания революции были поставлены под серьезную угрозу, — говорил об аминовской диктатуре президент Академии наук Афганистана Сулейман Лаик. — Амин и его окружение стали проводить авантюристический курс политики. Фактически они допустили профанацию марксизма, упростили его до примитивизма. Разве можно было в такой религиозной стране, как Афганистан, без конца твердить, что религия — это опиум для народа? Ведь народ не был подготовлен к этому. И режим Амина вызвал в стране большое недовольство».

Новый этап апрельской революции духовенство встретило с надеждой. Первая в истории страны конференция улемов (ученых-богословов) и духовенства выразила поддержку политике руководства ДРА, решительно осудила происки империалистов, внутренней и внешней реакции.

Еще до событий 22 февраля председатель Совета улемов моулави (аятоллы) Абдул Азиз Садек на вопрос одного из иностранных корреспондентов, станет ли он, Садек, афганским Хомейни, если нынешнее политическое положение не упрочится и гражданская власть перейдет в руки религиозного деятеля, ответил:

«Нынешний строй является революционным. Он растет и крепнет. Если бы было наоборот, иными словами — он слабел, вы имели бы право задать мне такой вопрос. Как представитель верующих мусульман и патриот, я хочу, чтобы нынешний строй укреплялся».

90 процентов афганцев исповедуют мусульманство, 5 процентов из них — шииты, а 95 процентов — сунниты. Посещают они разные храмы, одинаково охраняемые законом. Провокаторы распускали слухи, что новая власть и русские разрушат мечети. Этого, разумеется, не произошло. И вот десятки тысяч афганских беженцев потянулись из Пакистана на родину. Добровольно сдаются обманутые мятежники-крестьяне. «Сейчас афганские мусульмане, — заявил моулави Садек, — сторонники происходящих в стране перемен и новой политической линии нынешнего правительства».

Авторы фильма «Заговор против республики» взяли киноинтервью у главы религиозной общины Герата. «Да, мятежники — мусульмане, — слышим мы с экрана, — но они — мусульмане-преступники. Они занимаются подстрекательством, приносят ущерб мирным жителям, вершат погромы и поджоги. Все это противоречит исламу. Те, кто подталкивает их на эти действия, неверные. Опираясь на устои нашей религии, я говорю: все они понесут наказание в соответствии с положением шариата».

26 февраля в Кабуле, во Дворце Ревсовета, состоялась Первая всеафганская сельскохозяйственная конференция. Вчерашние батраки поддержали революцию. Их поддержка сделала ее непобедимой. Об этом сказал, открывая конференцию, лидер НДПА, Председатель Революционного совета, глава правительства республики Бабрак Кармаль.

Кинокамера Свешниковой и Минаева знакомит нас с делегатами. Опаленные солнцем, простые, как правило, худощавые лица земледельцев попадают в объектив. Вот-вот начнется новый сев... Люди с надеждой думают об урожае.

К спору о фильме «Вавилон-XX»

Статьями киевского критика Л. Лемешевой и студентки ВГИКа С. Горячевой редакция завершает дискуссию о фильме И. Миколайчука «Вавилон-XX». Начало дискуссии было положено в интервью режиссера с критиком С. Тримбачом, опубликованном в «ИК», № 4, в нем уже намечались полемические акценты, развернутые впоследствии в рецензиях С. Тримбача и О. Ковалова (см.: «ИК», 1980, № 6, 10).

Чем вызван интерес журнала к картине «Вавилон-XX»?

Прежде всего, разумеется, тем, что это талантливое и своеобразное произведение, свидетельствующее о том, что в украинской кинематографии появился новый самобытный и многообещающий режиссер.

Но есть и причины более общего — теоретического, методологического — значения.

Выступая на XXIV съезде партии, Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев сказал: «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма» (Л. И. Брежнев. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. 1. М., Политиздат, 1978, стр. 480).

К вопросу о стилевом и жанровом многообразии в искусстве социалистического реализма Леонид Ильич обратился и в своем выступлении (1968 года) на Всесоюзном съезде учителей. Характеризуя пути развития советской литературы и искусства, Леонид Ильич говорил: «В художественном творчестве неизбежно многообразие стилей, приемов, жанров. Мы выступаем против попыток нивелировать индивидуальные особенности художников. Партия и народ желают только одного: чтобы художественные произведения отражали правду жизни, раскрывали величие героического подвига советского народа, воспитывали всех людей в духе высоких идеалов коммунизма и помогали им осуществлять эти идеалы» (там же, стр. 218).

Глубина и проницательность этих положений лидера нашей партии — во всей их диалектической полноте и завершенности — обогатили критику, плодотворное и активизирующее их

влияние отчетливо прослеживается на развитии всего советского многонационального искусства.

Подчеркивая неизбежность многообразия стилей, приемов, жанров в искусстве, Леонид Ильич Брежнев четко указал и на цель, ради которой должна вестись борьба за полное раскрытие индивидуальности талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых в практике советского многонационального искусства на основе метода социалистического реализма.

Эта цель — правда жизни, величие исторических свершений советского народа, тот коммунистический идеал, раскрытию и утверждению которого призвано служить все наше искусство, художники, работающие во всех стилях и жанрах — в эпосе, лирике, сатире, в стилистике поэтического и повествовательного, прозаического кино, в фильмах, драмах, романах, ориентированных на документ и на ту яркую живописность, которая, по мнению многих критиков, так характерна для ряда фильмов последних лет.

Обе эти задачи по сути составляют поэтому одну задачу: борясь за многообразие стилей, приемов, жанров, критика борется за то, чтобы сделать наше искусство способным еще более полно и ярко раскрывать правду жизни, величие революционного подвига советского народа, раскрывать с использованием всех художественных средств и возможностей, которыми так богато искусство социалистического реализма.

Высокий пример глубоко научного применения этих методологических принципов и установок, обобщивших коллективный опыт партии по руководству искусством, дает доклад на Пленуме ЦК КП Украины 1974 года члена Политбюро ЦК КПСС, Первого секретаря ЦК КПУ товарища В. В. Щербицкого. Остановившись на состоянии украинской кинематографии тех лет, товарищ Щербицкий указал, «что положение в кинематографии республики исправляется, хотя и медленно. Некоторое время приемы так называемого «поэтического кино» с их ударением на абстрактной символической, с резко подчеркнутым этнографическим орнаментом трактовались чуть ли не как ведущие принципы развития киноискусства на Украине. Эти взгляды, можно сказать, преодолены» (В. В. Щербицкий. Избранные речи и статьи. М., Госполитиздат, 1978, стр. 164).

В свете этого критического анализа делаются ясными не только прошлые ошибки некоторых украинских кинематографистов (об этих ошибках в свое время не раз писалось и в «ИК»), но и все то, что происходит в украинском кино сегодня, то, что зреет в нем как обещание завтрашних открытий и свершений.

Под этим углом зрения, опираясь на яркую характеристику, данную В. В. Щербицким тем искажениям, которым подвергалось в те годы

«поэтическое кино» на Украине во многих фильмах, порвавших с животворными традициями А. Довженко и И. Савченко («Гармонь», «Богдан Хмельницкий»), и рассматривалась в статьях, опубликованных в нашем журнале, талантливая картина Ивана Миколайчука.

Но если С. Тримбач, Л. Лемешева увидели в фильме «Вавилон-XX» стремление преодолеть, даже взорвать через пародию (Лемешева) абстрактность псевдопоэтических символов и увлечение этнографическим орнаментом, то О. Ковалов, наоборот, устанавливает в «Вавилоне-XX» систему метафор, не несущих в себе глубокого социального и исторического содержания, более того — мешающих проникновению в суть эпохи, в ее вечно живую и бесконечно актуальную для нас революционную поэзию.

Такой разброс в суждениях и оценках, думается, все же свидетельствует об известной противоречивости картины, о том, что она, при всей своей стилевой новизне и самобытности, несет в себе и некоторые черты, нуждающиеся в критическом осмыслении.

Еще раз подчеркнем: глубокая оценка, данная Первым секретарем ЦК КП Украины, неверным тенденциям, сфокусированным в фильмах, которые он отнес к «так называемому «поэтическому кино», обязывает критику, активно содействуя окончательному преодолению этих ошибок и издержек, тем самым помогать подлинно плодотворному соревнованию и взаимообогащению разных стилевых течений, возникших и возникающих в украинском кино в русле социалистического реализма.

Людмила Лемешева

Фабиан-XX, или Взрыв традиции

Все любили красавицу Мальву, но никто не умел сделать ее счастливой.

Умирающий от чахотки муж, глядя не на нее, а в пустоту своего бессилия и страдания, хлещет ее по щекам, одаривая последней ла-

ской и последним проклятием: «Кара ты моя вавилонская!..»

Первый парень на деревне Данько, тоже глядячи не на нее, а зыря по сторонам глазами, пустыми и жестокими от похоти, раздевает ее, как вор, — деловито, жадно, трусливо. Любит — будто убивает.

Местный гробовщик и философ Фабиан, как и положено истинному философу, не столько любит, сколько предаётся размышлениям. В реальности, где он полунищий, полуюродивый, ему больше годится в спутники козел. Но зато за границами реальности... Две чистые души, как два ангела в ослепительно белых одеждах, встречаются где-то на горной высоте, вне времени и пространства. И к этой высоте всепонимания нечего бедному нашему философу прибавить, как и убавить ничего нельзя.

Организатору первой коммуны Климу Синице не до молодой вдовы, потому что ему не до личного счастья, — он обручен с великой идеей, и она владеет им безраздельно.

И тогда появляется юный коммунар — поэт. Как и положено поэту, молодой, красивый, пылкий, на лихом коне. Знаете ли вы украинскую ночь, зритель? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее...

А потом настанет утро, ослепит солнцем, и будет рвать из рук нетерпеливый ветер алую, как кровь, рубаху. И запоет от полноты бытия земля: луг, коровы на лугу, сам воздух. Запоют они не в переносном, условно-поэтическом смысле, а в самом прямом — нежно так, согласно и мечтательно зазвучат в унисон человеческому сердцу...

Что это все такое: поэтическое кино или что-то другое? Посмеивается автор или всерьез?

Реакция зрителей на фильм Ивана Миколайчука «Вавилон-XX» самая разная. Одних восхищает его простодушная поэзия, других раздражает претенциозная поэтичность. Одни наслаждаются тонкой ироничностью отдельных эпизодов, другим в этой иронии чудится что-то недоброе и чуть ли не оскорбительное, третьи же ее попросту не замечают. Фильм цельный — фильм эклектичный, новаторский — вторичный: между этими полюсами колеблются оценки знатоков.

Но, похоже, у всех в одинаковой мере остается ощущение какой-то смуты, чего-то то ли недосказанного авторами, то ли недопонятого зрителями. Вроде и впрямь знакомые все мотивы, но чуткое ухо улавливает существенную перемену в интонации.

В самом деле, можно ли иронически увидеть танец — знаменитый народный танец, который в украинском кинематографе всегда становился не просто этнографической приметой, а самостоятельным художественным образом (у хороших режиссеров, разумеется)? Оказывается, можно — если сам танцующий сверх меры исполнен эпической серьезности и почти ритуальной самовлюбленности.

Или — уж и вовсе сомнительный прием — комизм в эпизоде смерти и похорон. Допустимо ли такое? Оказывается, допустимо. Потому что и в такой трагической ситуации каждый ведет себя сообразно своей жизненной роли: пока мать тихо умирает, великовозрастные дети шумно выясняют отношения; пока гроб трясется на телеге по пыльной деревенской улице, пчелы торопятся высосать сок из еще свежих цветов в руках у покойницы; пока философ предается размышлениям у свежей могилы, верный козел поедает его обед; опоздавший на похороны сосед опрометью бежит на поминки, куда уже двинулось все село, что мгновенно выводит осиротевшего Данько из состояния ритуальной скорби: «Все идут?.. Вот публика!»

Если это реалистический, так сказать, «шекспировский» взгляд на вещи, умеющий в трагическом видеть смешное, а в смешном — трагическое, не чурающийся грубого, земного в любом жизненном явлении, то что означают тогда эти откровенные лица-маски, вроде вавилонской пифии Рузи?

Роман Василя Земляка «Лебединая стая», по мотивам которого снят фильм, явление в современной украинской литературе особое и, может быть, еще не до конца оцененное. Не столь уж и давнее время, когда наше рожденное революцией общество жило большими страстями ломки и обновления, стало в свой черед легендой и мифом. И писатель рассказывает полувековую историю украин-

ского села Вавилон как бы в традициях народного искусства, ведущего свое начало не только от песни и сказа, но и от балагана, вертепных представлений, от праздника ряженых, с их атмосферой лукавой путаницы, мистификаций и освобождающего смеха. В литературе эта традиция восходит к гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки» и «Миргороду». В романе Земляка она не только с честью выдержала испытание новым материалом, но и без всякого насилия сочеталась с глубоким социально-историческим анализом, с серьезной нравственно-философской мыслью.

В экранном варианте романа «Лебединая стая» события вавилонской истории увиденны глазами местного философа Фабиана. Впрочем, у Фабиана здесь сразу три функции: он — непосредственный, можно сказать, лирический участник событий; он — художник, который у нас на глазах слагает притчи о своем народе по законам мифологического мышления; и, наконец, он — сторонний наблюдатель, философствующий и иронизирующий, причем делающий это с явно сегодняшних мировоззренческих позиций.

Да точно ли, что все это можно совместить в одном лице?

И не отсюда ли, кстати, впечатление фрагментарности, разностильности, остающееся от фильма в целом?

Возможно, вся эта даже теоретически рискованная затея потерпела бы полный крах, если бы Фабиана играл кто-либо другой, а не автор фильма Иван Миколайчук. Он в полном смысле слова автор, ибо тоже выполняет сразу три функции в картине: написал совместно с Земляком сценарий, дебютировал как режиссер и сыграл главную роль (а также, кстати, подобрал музыку к фильму). Но есть еще и другая, более скрытая сторона этого «авторства» — она связана с личностью Миколайчука и его судьбой в искусстве.

Поэтика, идущая от кинематографа Довженко и Савченко и уходящая корнями в эпическую культуру украинского народа — в его думы, песни и сказки, в его легенды и предания, — по-своему и по-разному преломилась в

творчестве молодых киевских кинематографистов конца 60-х — начала 70-х годов. Ни одно стилевое направление в советском киноискусстве последних десятилетий не породило поначалу столько слов — в похвалу себе и в поругание, — сколько их кинематограф. Разбираться в истоках и сущности столь сложного художественного явления, уже получившего исчерпывающую партийную оценку, не входит в задачу данной статьи. Хочется высказать только одно замечание (связанное с тем, что за стилистическими поисками всегда стоит страстное к определенному кругу тем и идей).

Было бы, конечно, удобно считать, что по прихоти и озарению одного художника был обнаружен в одно прекрасное утро целый забытый материк народной культуры и щедро подарен нам в целостности и сохранности. Но за этим единичным фактом стоит явление слишком мощное и многослойное, чтобы его можно было свести к одной какой-то «школе».

Если же все-таки выделять самобытные черты украинского кинематографа подобной ориентации, то, может быть, надо говорить об удивительном, парадоксальном, на первый взгляд, соседстве двух начал: с одной стороны, необузданная, прямо-таки языческая какая-то жадность к жизни, к ее плотской, чувственной стороне, развитый вкус к вещи, интенсивность и чуткость зрения, слуха; а с другой стороны — исключительное пристрастие к неким изначальным образцам, к устойчивым ритуально-обрядовым формам жизни, то есть к порядку, повторяющемуся ритму в отношениях человека с себе подобными и с мирозданием. В этом тайном согласии двух разных начал и заключена, возможно, специфика кино этого толка, его ущербность. (Истоки такого художественного мировоззрения, по всей видимости, надо искать в фетишизации явлений природы, свойственной древним верованиям, в культе предков и вековых обычаев, заменявших на Украине другие формы религиозного чувства и религиозного сознания даже в эпоху христианства.)

Впрочем, новая художественная реальность, созданная на экране, скорее соответствовала раскованному воображению современного ху-

дожника, чем своему исходному жизненному материалу. Это был настоящий праздник, роскошный и упоительный... до легкой оторопи, до тайного подозрения: а не бал ли это Золушки? Сейчас часы пробьют урочное время, нарядная карета превратится в огородную тыкву, лихие жеребцы — в серых мышей, а хрустальная туфелька — в стоптанный башмак...

Самым цельным и органичным явлением этого кинематографа, его протагонистом (в прямом смысле) был актер Иван Миколайчук, который как будто целиком вписался в его художественную систему со всей своей внешностью, биографией и, пожалуй, даже со своим личным мироощущением. Так что он стал для зрителей как бы эстетическим символом определенного периода в развитии украинского киноискусства.

Творческая и человеческая его судьба переплелись столь тесно, что, похоже, и сам Иван Миколайчук не всегда отдает отчет, где проходит между ними граница, и неосознанно включает в свою «историю», в свой жизненный опыт судьбы своих героев — Ивана Палийчука, Петра и Георгия Звонарей, Любомира. Кто кого играл в этих фильмах? Иван ли создавал своих героев, или вымышленные герои рождали для нас легенду об Ивановом детстве и юности?..¹

Впрочем, личность потому и личность, что о ней рано или поздно слагается миф. Есть миф Шукшина, есть и миф Миколайчука, пусть и не такого масштаба. Если же заглянуть за фасад этого мифа, то первое, что бросится в глаза, — подлинность, противоречивость и драматичность жизненного материала, легшего в основу условно-поэтического образа, созданного актером в кино. Не укладывался Иван Миколайчук — и не укладывался с самого начала — в навязанную ему маску-символ «романтического гуцула»! И не то чтобы уж очень тесно в ней сразу было, а как бы совестно ее носить, словно участвуешь в обмане и попутно себя предаешь... Это не се-

¹ Этой теме была посвящена интересная статья «Воображаемое интервью» об Иване Миколайчуке, написанная Юрием Ильенко (См.: «Искусство кино», 1972, № 11).

годняшнее запоздалое раздумье зрелого человека: автору этой статьи довелось выслушать такие мысли от Миколайчука в самый расцвет славы актера.

А ссылаюсь я здесь на то давнее признание только для того, чтобы легче было объяснить зрителю эволюцию Миколайчука как художника, происшедшую не вдруг, а за целое десятилетие полумолчания.

Началась эта эволюция — в творчестве, а не в умонастроении, — с написания после «Белой птицы» двух новых сценариев: «На поклоны!» (в соавторстве с Ю. Ильенко) и «По ту сторону ночи» (в соавторстве с В. Коротичем). На основе первого из них была создана Юрием Ильенко лента «Мечтать и жить», по второму И. Миколайчук снимает только сейчас, с опозданием на семь лет, фильм «Такая поздняя, такая теплая осень».

В двух этих сценариях, при всем их внешнем несходстве, по сути, была сделана попытка с разных сторон подойти к одной теме.

Героиня «На поклоны!» — актриса столичного театра, типичная интеллигентка по образу жизни и мыслей, — переживает душевный кризис, который распространяется и на ее творчество, и на отношения с близкими людьми. Поиск новой системы ценностей приводит ее в конце концов на землю отцов и дедов. В их простой жизни, освященной вековой народной традицией, в честном нелегком труде, в незамысловатых, но устойчивых и надежных представлениях о добре она и находит ту почву и те корни, которые должны помочь ей, по мысли автора, духовно переродиться, а вернее, обрести свое подлинное лицо, долго скрытое от нее самой.

Сценарий был талантлив, читать его было одно наслаждение, а вот судьба картины по нему оказалась несчастливой. И, может быть, не последнюю роль (при прочих многих обстоятельствах) сыграла тут умозрительность концепции, математически выверенная теоретико-поэтическая установка, с которой тем не менее легко было соскользнуть в фальшь.

Мысль второго сценария была уже намного жестче и трезвее.

Человек, давно покинувший родную землю,

в поисках лучшей доли добровольно ставший эмигрантом, перед смертью приезжает повидаться с родиной. Встреча эта оказывается для него трагической, праздником и тризной одновременно. Ибо нельзя вернуться туда, откуда ты однажды ушел. Домой возврата нет. Если же тебе повезет вовремя умереть, ты будешь похоронен на земле предков — вот и вся правда.

Дочь эмигранта, канадская подданная по рождению, тоже жадно знакомится с землей своих предков: ее захватывает атмосфера человечности, живой созидательной силы, наполненности и полнокровности бытия, которую она улавливает проснувшимся патриотическим инстинктом. Но нельзя узнать землю и ее народ в сокровенной их глубине, если ты явился к ним гостем, туристом. Нельзя обрести по дешевке то, что добывается долгим опытом совместных болей и радостей. Такая надежда — потребительская и, настаивают авторы, даже праздная...

Ситуация взята в своем крайнем виде, доведена до логического конца. И все-таки, если призадуматься, так ли мы далеки от нее, когда возвращаемся «к истокам» такими экзальтированными паломниками, на манер героини из фильма «Мечтать и жить»?

Несколько лет назад в доме у Миколайчука пришлось слышать, как один из гостей, известный актер, рассказывал о своей поездке к отцу в глухую полтавскую деревню: «Представляешь, Иван, открываю калитку, а посреди двора сидит мой батя на бревне, сивый такой и люльку смалит. «И надолго ж ты, сынку, приехал? Снова на три дня? — это он мне, понимаешь, не здороваются, ничего, а строго так, сумрачно. — А я, сынку, зимой чуть не вмер». Представляешь, и все это — не здороваясь... сивый такой и люльку из зубов не вынимает...» Глаза у актера горели восторженным блеском, он умилялся снова и снова, а хозяин дома все больше мрачнел. Вот и готовое кино, бери камеру и снимай... И не то удивительно, что «блудный сын», актер по профессии, мгновенно вошел в роль и увидел ситуацию уже сразу в переработанном виде, готовыми поэтическими клише (не

слышит конкретного, вполне земного смысла слов, сказанных отцом, не чувствует нелепости своего энтузиазма), а то удивительно, что и старик-то, похоже, разыгрывал роль по какому-то образцу (уж не тень ли Тараса Бульбы витала над этой сценой?).

«В последнее время мне стало грустно приезжать домой в деревню, — это уже Иван признается. — Я потерял людей. Заходят в хату мужики, рассаживаются, и начинается гуцульская «камеда». Наизусть знаю, с чего она начнется, чем кончится. Правдивого разговора не будет — разыграется приличествующий ситуации обряд. Так им и выкладываю по-свойски: мне с мамой посидеть надо, она комедию перед столичным гостем, слава богу, не ломает... Обижаются, но уважают за честность».

...Вот так вот обиделись некоторые зрители на Миколайчука за фильм «Вавилон-XX». Что ж это он — взял да и посмеялся над народным укладом?..

Достойна уважения, на мой взгляд, та внутренняя честность, которая заставила Ивана Миколайчука после долгого молчания (и долгих размышлений наедине с собой) не просто отказаться от творческой манеры, которая сформировала его как художника, но переосмыслить ее, найти внутри нее самой возможность движения и выхода из кризиса. Из того кризиса «поэтического кино» на Украине, который наступил раньше, чем были исчерпаны его возможности, и по причинам не внешнего, но прежде всего внутреннего характера. В этом тоже надо иметь честность признаться.

Чрезвычайная подвижность формы, богатство пластической фантазии приходили во все большее противоречие с неподвижностью, инертностью мысли, статичными характерами, психологически и социально немотивированными поступками героев, условно-поэтическим разрешением вполне реальных жизненных конфликтов. Когда же отдельные режиссеры попробовали вывести своих героев из разреженного воздуха поэзии и поместить в конкретную социально-бытовую среду, мы получили несколько посредственных фильмов. Ге-

роическая попытка Ю. Ильенко преодолеть ограниченность собственной манеры, соединив два стилистических пласта в новое художественное целое, дала несколько неожиданных эффектов, но к принципиальным удачам тоже не привела, так как соединение вышло механическое (особенно это чувствуется в «Полоске нескошенных диких цветов»).

Режиссерский дебют Миколайчука многие восприняли тоже как попытку вернуться на круги своя, как обретение «поэтическим кино» второго дыхания. Это не так. Видимо, тут сказалась инерция восприятия. Мы иногда видим не то, что есть, а то, что настроились увидеть, к чему привыкли.

В том-то и дело, в том-то и принципиальная новизна этой работы, что, погружаясь вроде бы с головой в родную поэтическую стихию, автор «Вавилона-XX» на самом деле устанавливает дистанцию между собой и материалом. Первое следствие такой дистанции — появление иронии. Но поскольку творчество Миколайчука всегда остается глубоко лирическим и себя от своего материала по-настоящему он никогда отделить не может, да и не хочет, то, естественно, получается, что объектом иронии становится в первую очередь он сам... Нелегкое это искусство — видеть себя со стороны, а подчас и вопреки себе самому. Да, для этого нужна честность. Точнее, потребность в ней, которая приходит вместе с душевной зрелостью.

Чего стоят, например, вавилонские братья Соколюки в фильме. Это уже не те Братья, эпические красавцы богатыри из «Белой птицы с черной отметиной», неизменно высокие даже в своих заблуждениях и ошибках. Момент «снижения» есть уже в самой внешности Соколюков: какое-то квелое, податливое лицо у младшего, Лукьяна, и жесткое, грубо вытесанное у Данько. В удали и молодечестве старшего брата есть что-то угрюмо-автоматическое, показное. Свое житейское поведение он укладывает в рамки ритуала, народной традиции — это снимает с него необходимость думать и чувствовать самому, отвечать за жизнь. Мертвенным холодом веет не от могилы матери, а от живого сына, когда он благочестиво

и чисто механически совершает обряд похорон.

Данько не живет, а лишь имитирует жизнь, хотя и по всем канонам казацкой чести (и с неизменной оглядкой по сторонам — в расчете на недремлющее око соседа, на Вавилон).

Жить же по инерции — согласно убеждениям Миколайчука — бессовестно. Вот почему без дальнейших социальных и психологических мотивировок он помещает Данько в стан врагов рождающегося нового общества. По той же логике вещей царит среди них вавилонский кулак Бубела, убежденный сторонник векового уклада жизни, нерушимый оплот «здорового смысла» в этом, на его взгляд, временно свихнувшемся мире. Но какое-то тайное предчувствие заставляет и его, «великого Бубелу», не полагаясь больше на здравый смысл, заказать для себя прижизненно гроб.

Оба они уже, в сущности, мертвы — Данько и Бубела, но еще способны убивать все живое вокруг себя. Гибель от их рук поэта и философа, влюбленных в Мальву, в жизнь, символическая: ведь сначала поэта, философа и влюбленного они убили в самих себе.

Потому что странные это, прямо скажем, едва ли не какие-то ритуальные убийства. Среди бела дня на своем красавце коне возвращается домой юный коммунар с любовного свидания. Хоп! — и нема коммунара... Не так же ли погибал в минуту счастья тракторист Василь в довженковской «Земле»?

А зачем стоит неподвижно Фабиан среди беснующейся толпы у основания черного креста иорданской проруби и как бы сознательно ждет гибели, добровольно принимает ее на себя? Не потому ли, что того требует мифическое предание — со времен великого пророка из Назарета и до явленного уже в наши дни Миколайчуком тихого отрока Любомира в «Захаре Беркуте»?..

Авторы «Вавилона-XX» даже в самую патетическую ситуацию вносят скоморошью ноту: во всей атмосфере вавилонского «бунта» есть что-то несерьезное, игровое; недаром коммунары, которых ведут на расстрел, с недоверием спрашивают: настоящий ли это бунт или праздничная шутка?

Но Фабиан-то погибает всерьез... И тогда случится чудо: на черной воде проруби появятся ослепительно-белые лебеди и невозможно заскользят по иорданскому кресту, нимало не заботясь об окончательно сбитых с толку зрителях... Только лебедей нам еще не хватало! — говоря устами Данько.

Растеряться и правда есть отчего. Кто такой, в сущности, Фабиан? Мыслитель, в одиночестве созерцающий лик земли, думающий свою вечную думу, — со скрипкой в футляре сидящий... на стуле среди болотистых равнин? Или хмельной вавилонский чудака, добродушно подтрунивающий над собой и всем на свете, которого таскает за собой его трезвый тезка и единственный собеседник — козел?

В том-то и дело, что между этими двумя ликами Фабиана нет противоречия: в возвышенном здесь есть комизм, а в намеренно заземленном — поэзия, что соответствует традициям народной смеховой культуры («...есть уже внутри самой земли нашей что-то смеющееся над всем равно, над стариной и новизной, и благоговеющее только перед одним нестареющим и вечным», — писал Гоголь).

Фабиан — тип совершенно новый и неожиданный в украинском кинематографе, хотя корни его, как уже было отмечено (см. статью С. Тримбача о «Вавилоне-XX» в «ИК», 1980, № 6), надо искать глубоко — в личности и философии Григория Сковороды, этого вольного странника на дорогах добра, созерцателя и пантеиста, поэта и насмешника.

«Свет подобен театру, — говорил этот украинский мудрец. — Чтоб представить на театре игру с успехом и похвалою, то берут роли по способностям... Я долго размышлял о сем и по многом испытании себя увидел, что не могу представить на театре света никакого лица удачно, кроме низкого, простого, беспечного, уединенного: я сию ролю выбрал, взял и доволен».

Миколайчуковский Фабиан — единственный человек в фильме, который отказывается обладать чем бы то ни было: для того чтобы наслаждаться вещью, ему вовсе не обязательно ею владеть (в отличие от Данько, который алчет обладания при полной неспособности

«Вавилон-XX».
Фабиан — И. Миколайчук



наслаждаться). Вот почему даже любовь к земной и грешной женщине преображается у Фабиана во что-то в высшей степени одухотворенное, человеческое и нежно-хрупкое, в какую-то счастливую человеческую тоску о гармонии... «Видения» Фабиана резко выделяются по своей стилистике из всего фильма — в них на мгновения обнажаются сокровенные глубины человеческого сердца, обычно бережно скрытые от постороннего глаза, то «нестареющее и вечное» в нашем душевном опыте, пред чем не грех и возблагодарить.

Миколайчуковский Фабиан — единственное лицо в картине, которое не носит постоянной маски: он и такой, и этаким, и еще третий. Если остальные герои даже не догадываются, что они представляют «ролю на театре света», если Мальва тщетно пытается избавиться от навязанной ей маски «хвойды» (и освобождает ее только любовь), то для Фабиана именно произвольная маска, а не ее отсутствие, является истинным от нее отказом, неприятием маски по существу. Именно потому, что он внутренне свободен, «мир ловил его и не поймал»...

Странной, кстати, кажется логика С. Тримбача, цитирующего этот знаменитый афоризм

Сковороды в связи с героем Миколайчука и тем не менее считающего, что Фабиан «скован рамками роли, избранной им в театре человеческого бытия», и только в финале сбрасывает «опостылевшую маску».

Если так понимать Фабиана, то, значит, мы получили еще одну этнографическую маску-символ, и не более. Исчезает большая, очень личная и выстраданная тема, связанная у Миколайчука с этим героем.

— Человек родился, а вокруг него — «сопромат», — говорил Иван Миколайчук задолго до создания «Вавилона-XX». — Все ему не дается в руки — природа, люди, звери, вещи. Вот почему в каждом заложена боль. Боль преодоления. Победить надо, собственно, не внешний мир, а себя, собственную слабость. Но когда человек, наконец, «овладевает материалом», он становится внутренне свободным, и миру приходится с этим поневоле считаться, ибо такой человек больше ничего не боится, даже смерти. В каждом своем герое я и ищу его боль, в судьбе — момент преодоления этой боли, духовную победу над собой, пусть даже ценой смерти. У художника есть своя, можно сказать, профессиональ-

ная боль: ведь творческий процесс — всегда мучительное преодоление сопротивления материала... И еще о художнике. Как-то в одной из документальных лент Довженко меня поразили слова: «И пришла ко мне война...» У него даже война как бы живое существо, и это его, Довженко, личная война. И вдруг я не то чтобы понял, а как-то почувствовал изнутри: этот человек ощущает родственную связь со всем в мире. У него есть «моя» земля, «мой» народ, «моя» эпоха, «моя» боль, выпавшая на «мою» долю. Познавая историю, он познает себя, познавая себя, он познает мир: идея единства всего со всем. Вот такие взаимоотношения с миром я считаю для художника единственно плодотворными. Здесь нет замыкания на себя. Наоборот, при таком мироощущении человеку рано или поздно становится и не то что «рідной хаты» или, скажем, «рідной Гуцульщины», всей-то нашей матушки-земли мало. Недаром Довженко в последние свои годы так интересовался космосом, возможностью его освоения. Но, преодолев земное тяготение, разве не испытает человек боли?.. Разве не оглянется он с чувством потери на покинутую им землю?

...И вот всю-то эту мировоззренческую высоту, скажет скептически настроенный читатель, знакомый с фильмом «Вавилон-XX», вы, потеряв всякое чувство юмора, собираетесь теперь увязать с жалким деревенским мечтателем Фабианом?

Нет, конечно, не с ним. С личностью его создателя Ивана Миколайчука. Потому что это он мучительно пережил конфликт с самим собой, когда настала пора расставаться с целым кругом идей и образов, в которые легко укладывались его ранние жизненные впечатления, но в которые, к счастью для него, не уложилась пробудившаяся мысль. И — добавим слово, которое любит Иван Миколайчук, — совесть. («К счастью» потому, что для искреннего и совестливого художника может обернуться судьбой и личной драмой то, что для другого окажется всего лишь «игрой в бисер».) Это из его фантазии и боли родились сценарии «На поклоны!» и «По ту сторону ночи», а потом трагифарс «Вавилон-XX». И не слу-

чайно он берет себе здесь в союзники взрывную силу революции (чудесная двойная метафора в прологе к фильму!) и с ее помощью пробует преодолеть каноны мифологического мышления, а вернее, стереотипы застывшей мысли, то ли архаически национальной, то ли модернистски космополитичной... С любовью извлекает на свет божий традиционные маски и символы и тут же разрушает их иронией... И смеется, чтобы не заплакать.

И, конечно же, это его еще не завершенная и не до конца осознанная внутренняя эволюция сказала на поэтике фильма, столь причудливой и эклектичной, что она сама вызывает ассоциации с вавилонским столпотворением: «... и смешаем там язык их так, чтобы один не понимал речи другого...»

В этой незавершенности развития, наверное, и надо искать причину диаметрально противоположных зрительских реакций на фильм: ветеранов классического «поэтического кино» раздражает выпадение его из сложившейся художественной системы, ценители иронии, со своей стороны, сетуют, что автору не хватило последовательности остаться ей (иронии) верным до конца.

А по мне, так именно в этой «неокончателности» чувства и мысли, в подлинности, непридуманности борьбы с самим собой, отразившейся поневоле даже в структуре картины, и заключены жизнь «Вавилона-XX», его обаяние и совершенно индивидуальная прелесть. (Другое дело, конечно, когда Фабиан превращается у Миколайчука в резонера, толкующего собственные символы, притязающего и впрямь на философское глубокомыслие, — тут уж приходится вести речь не о поэзии и не об иронии, а о плохом кино.)

Отчего, впрочем, не допустить, что эклектичность запрограммирована уже самим названием ленты? Тем более, что «культура, которая лучше других сохранила черты первобытной синкретичности мышления»², должна по самой своей природе тяготеть к эклектизму, ибо в истории философии и религий синкретизм является разновидностью эклектизма.

² Миколайчук И. Родословная фильма. — «Искусство кино», 1980, № 4.

Сам Миколайчук в спорах со строгими ревнителями стилистического единства пользуется термином «народное барокко». Термин не хуже всякого другого. Только надо бы, как мне кажется, уточнить: если это и «народное барокко», то комически мотивированное. Тут ведь стилизация, переходящая местами в пародию.

Само по себе пародийное смешение трагического и комического, высокого и низкого вовсе не чуждо национальной культурной традиции на Украине, если вести ее начало не только от эпических жанров народного искусства — скажем, дум и песен бандуристов, — но и от вертепа, старинного украинского театра кукол, с его простодушным разделением на два этажа — «рай» и «ад», и, одновременно, с лукавой готовностью путать «верх» и «низ» местами. Вертеп не профанировал библейские сюжеты, но дух пародии, несомненно, витал над ним, когда под пение псалмов спускался на палочке деревянный ангел с благой вестью, а царя Ирода утаскивала в «ад» старуха смерть с косой.

В духе этой традиции авторы «Вавилона-XX» и подвергают пародийному переосмыслению не столько даже сами «создания просто-народного воображения», сколько их вторичное бытие в условно-поэтическом мире современного кинематографа, усвоившего лишь эпическую, героико-романтическую струю из национального культурного наследия.

Вот почему в «Вавилоне-XX» героические лица подменены ничтожными или заурядными; ситуации внутри традиционных сюжетных схем несколько сместились и тем обнаружили свою надуманность; немотивированность поведения героев доведена до логического конца. Есть и система отдельных пародийных мотивов — скажем, знаменитый выход парубков на гулянье в «Майскую ночь»: с ее декоративной красотой может соперничать разве что петушиная важность Даньковой поступи. Есть и прямые цитаты из фильмов 60—70-х годов: отроки в белых рубахах до пят, нелепо сидящие на деревьях; живописный бунт на празднике Иордань — его опереточный характер подчеркивают улюлюкающие бабы, вытянув-

шие руки, как дула винтовок; инфернальная Рузя со своей затверженной оперно-балетной пластикой... Все это только условное обозначение чего-то, что когда-то было живым, а теперь утратило свое первоначальное, подлинное содержание, стало бутафорией — как отцовский клад, найденный, но не узнаваемый братьями Соколюками.

Поскольку автор всей этой «были-небылицы» сам отдал немалую дань подобной барочной стилистике, то, значит, здесь мы имеем дело не только с пародией, но и с автопародией.

Преемственность, как известно, не означает обязательно прямого следования традиции, иногда это одновременно и борьба с ней, преодоление. Вот почему «Вавилон-XX» — принципиально важное явление не только для творчества Ивана Миколайчука, но и в целом для современного украинского кинематографа: здесь предпринята попытка переосмыслить собственный художественный опыт с иных мировоззренческих позиций и поставить, хоть и с опозданием, точку в давнем споре.

Нет нужды, на мой взгляд, искусственно подгонять «Вавилон-XX» под другой стереотип, толковать его как «еще один шаг в направлении все большей социальности, постижения исторической конкретности времени» и огорчаться, что шаг этот «не укоренен в ярких человеческих характерах» (как это делает в своем интервью с Миколайчуком и в рецензии на фильм С. Тримбач, конечно же, с самыми добрыми намерениями).

Если исходить из результата, режиссер ставил себе в этой работе иные задачи, не менее важные в эволюционной смене школ, в развитии художественной мысли на том промежуточном этапе, «когда перестает действовать инерция» (Ю. Тынянов).

К тому же последняя точка в споре вовсе не означает последней точки в творчестве данного художника. Было бы грустно, если бы Миколайчук и впрямь остановился на ней. Философско-иронический взгляд на жизнь как на диалектическое противостояние добра и зла, высота миропонимания, позволяющая снять даже самые кричащие противоречия

мыслью о гармонии целого, могут выродиться со временем всего лишь в механизм самозащиты человека перед необходимостью делать выбор, занимать позицию в далеком от гармонии мире.

Но, судя по тому, как много в иронии Миколайчука личной боли (напоминающей шукшинскую) и даже здоровой человеческой злости; судя по тому, с каким молодым праздничным чувством он преобразует эту боль и эту злость в искусство, — ему еще долго не грозят ни избыток душевного равновесия, ни недостаток творческой агрессивности по отношению к себе вчерашнему и сегодняшнему. Его внутреннее развитие, к счастью для нас, зрителей, еще не завершено.

Киев

С. Горячева

Поиски гармонии

Фильм «Вавилон-XX» — режиссерский дебют Ивана Миколайчука. Пожалуй, следует напомнить, что свою работу в кино Миколайчук начинал как актер, и это, несомненно, сказалось на становлении его режиссерской индивидуальности. И то, что в фильме бывшего оператора Юрия Ильенко «Белая птица с черной отметиной» актер Иван Миколайчук выступил в качестве сценариста, тоже было не случайно.

В фильме «Вавилон-XX» развивается поэтика, стилистика, в которой И. Миколайчук сформировался как актер, а позднее как сценарист и режиссер. В статье Юрия Ильенко «Воображаемое интервью», посвященной творчеству Ивана Миколайчука, есть одно очень важное замечание о характере Миколайчука: «...Там, откуда он родом, человек неотделим (не отделен) от природы, природа от песни, труд от искусства (великого народного искусства). Все взаимосвязано — все вытекает из всего,

все цельно. И это единое и нераздельное (человек, музыка, труд, танец, искусство резьбы по дереву, вышивка, керамика) — все, что и есть жизнь человеческая, вошло в Ивана с молоком матери. Очевидно, это восприятие мира как единого целого, в сложном сплетении различного и помогло Ивану понять кинематограф как диалектическую взаимосвязь равноправных выразительных средств, направленных на преодоление задачи, стоящей перед фильмом»¹.

Фильм «Вавилон-XX» выражает потребность художника сказать и свое слово о том, о чем уже не раз было сказано, и, казалось бы, было понято до конца.

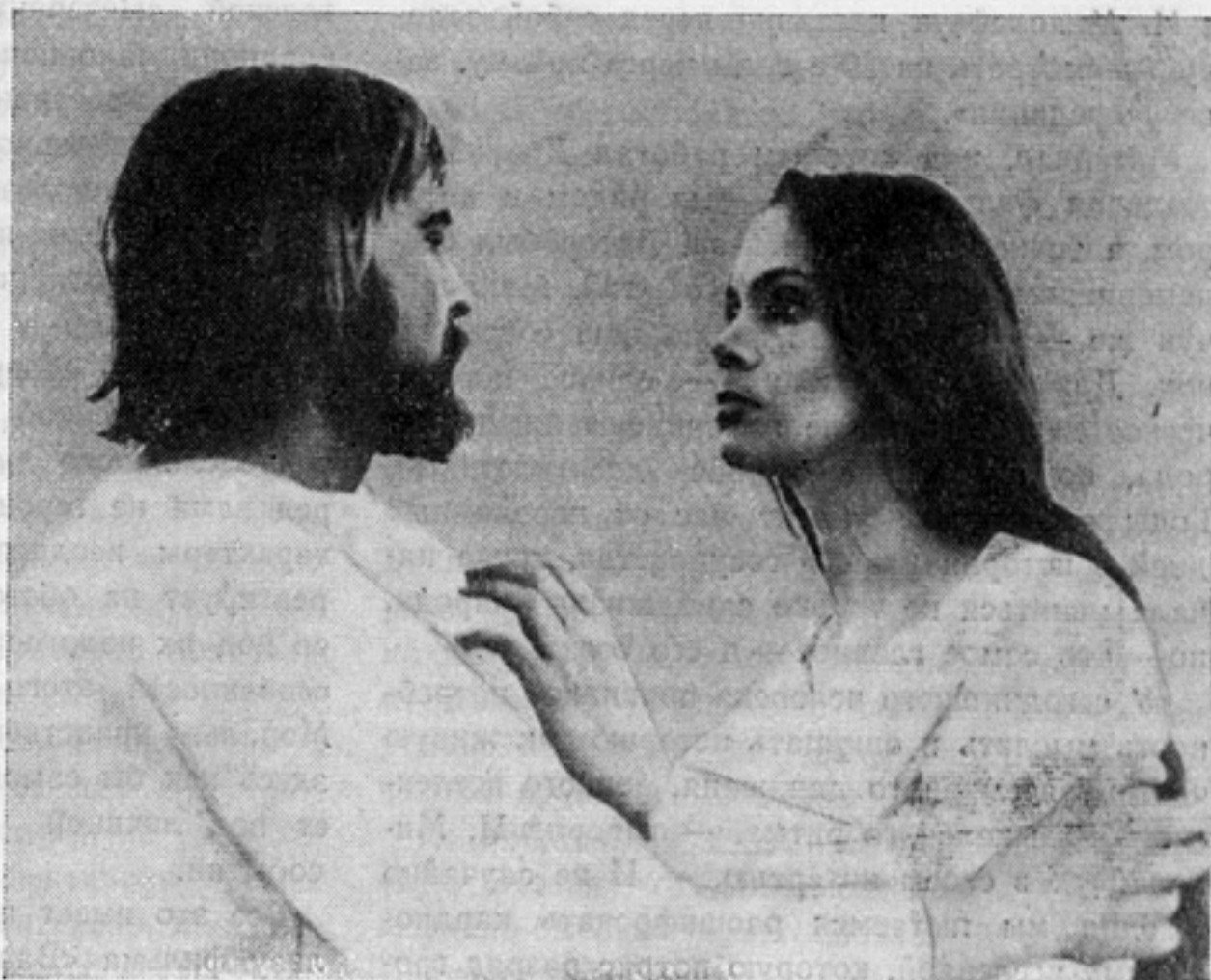
«Вавилон-XX» — это история украинского села, взятого в переломный момент эпохи 20-х годов, когда утверждался социалистический уклад жизни. Фильм рассказывает о становлении не колхоза, а коммуны, то есть о самой первой, максималистской попытке утверждения Советской власти в деревне. Как известно из истории, коммуны, как правило, терпели неудачу и в общем не привились в деревнях и селах. Но социальный конфликт дан в фильме лишь фоном. Борьба кулаков и коммунаров носит здесь во многом условный характер. Она скорее повод для разговора о таких вечных понятиях, как совесть народа, его сознание. «В мире все совершенно, кроме человека. Человеку же, чтобы стать прекрасным, необходимо преодолевать что-то. Об этом наш фильм», — сказал И. Миколайчук в своем интервью о фильме. И далее: «В. И. Ленин говорил о том, что не революцию надо опускать до уровня масс, а, напротив, сознание масс поднимать до уровня революции. Новый миропорядок должен пройти сквозь моральное, этическое самосознание человека, быть им присвоенным и освоенным как выстраданная тобою лично истина»².

Таким образом, режиссер обозначил свой угол зрения на великие исторические события эпохи. Духовный опыт народа является сокром

¹ См.: «Искусство кино», 1972, № 11, стр. 130.

² Здесь и далее цитируется интервью И. Миколайчука, опубликованное в «Искусстве кино», 1980, № 4.

«Вавилон-XX».
Фабион — И. Миколайчук,
Мальва — Л. Полещук



вищницей каждой нации, вновь и вновь возрождается он в наших помыслах и деяниях, требуя своего отражения и в искусстве.

Создавая свою картину, Миколайчук явно пытался преодолеть сложившиеся стереотипы изображения того времени. Этот творческий подход близок принципам трактовки аналогичного материала у А. Довженко в «Земле».

Произведения о коллективизации, созданные на рубеже 30-х годов, говорили о преимуществах колхозного строя, изобличали кулачество, воспитывали ненависть к классовым врагам и учили распознавать их методы борьбы против наступающего социализма. Нередко такие фильмы были в большей или меньшей степени дидактичными. Довженко же осмысливал коллективизацию поэтично, философски-обобщенно — как путь к разумным и гармоническим отношениям между людьми, между природой и человеком. Историю убийства селькора и последующей организации колхоза режиссер вписал в широкую и подробную картину жизни украинского села, и сюжет обрел философское звучание, объем и перспективу, прошлое и будущее. Смысл жизни Дов-

женко видел в том, чтобы украшать землю — в прямом и переносном смысле слова. Люди отдают земле свой труд, и земля платит им своими дарами. В труде и любви — истинная сущность жизни, и это и есть высший закон всего живого, закон сохранения рода человеческого. И если есть между людьми вражда и ненависть, то оттого, что одни хотят жить трудом других. И если есть высшее счастье, то это счастье — жить для всех, а не только для себя. А смысл коллективизации, которая рождает бешеную злобу кулаков, состоит в том, что она создает условия такой «жизни для всех», для общего счастья.

Стремление видеть и переживать мир как целостность является, по-видимому, свойством цельной личности, обладающей философским зрением. У Довженко всегда звучит мотив слитности, нерасчлененности жизни человека, общества и природы. Украинское кино подхватило эту традицию Довженко. Осмысляя народную жизнь, ее историю, современные украинские фильмы нередко поэтизируют устойчивое, вечное, незыблемое начало, воплощающее бессмертный дух народа.

И. Миколайчук поставил перед собой задачу «посмотреть на 20-е годы через призму, за весу предания».

Материал, над которым работал Довженко, создавая фильм «Земля», был рядом с автором, а точнее — внутри него. Автор был современником изображаемых событий. Миколайчук же — человек иной эпохи, наш современник. Для него революция — единое историческое деяние, в корне изменившее жизнь народа, но отделенное от нас десятилетиями. Годы все дальше уносят нас от переломных дней в истории нашего государства, когда начала меняться не только сама жизнь народа, но — что самое главное — и его сознание.

«У сегодняшнего человека появилась потребность мыслить и ощущать историю как живую частицу всемирного движения, единого вселенского музыкального ритма, — говорил И. Миколайчук в своем интервью. — И не случайно сегодня мы пытаемся расшифровать кардиограмму вселенной, которую потряс разряд громадной преобразующей и в то же время очищающей, строительной силы».

Эту «живую частичку всемирного движения» и стремится запечатлеть режиссер в своем фильме. Но, поэтизируя историю, он не тяготеет к скрупулезной точности, он ощущает прошлое не как музейную экспозицию. И. Миколайчук чувствует историю как музыку — в ритмах, пронизывающих ее бытие. Создавая своеобразную модель мира, режиссер обращается к мифологической трактовке времени, наполняет фильм фольклорными мотивами.

Метод создания произведений, сочетающих фольклорно-мифологическую основу с техникой современного аналитического искусства, далеко не нов. Так работали многие писатели — Гофман, Гоголь, Анатоль Франс, Томас Манн, Джойс, Фолкнер, Михаил Булгаков. В их произведениях быстро меняющаяся современность стремилась подняться сама над собой и, заглядывая в будущее или прошлое, искала себе параллель в историческом опыте народа, проверяла себя мудростью народной притчи, сказки, мифа, исторической легенды.

Такой метод известен не только литературе, но и кинематографу. Начиная еще с гриффи-

товской «Нетерпимости», кино неоднократно предпринимало попытки втянуть в сюжетное и временное пространство картин о современности фольклорно-мифологические мотивы, пробовало использовать древнюю поэтику в целях углубления повествования.

Такую попытку предприняла, например, Лариса Шепитько в «Восхождении». Жанр этого фильма — неопритча. Традиционная притча оживает в тонкой психологической инструментке сложного духовного мира героя. И перед нами не герои-знаки, а живые люди, чьи характеры неоднозначны, чья психика остро реагирует на обстоятельства и порой ломается под их нажимом. И еще об одной важной особенности этого фильма стоит упомянуть. Мораль, нравственный урок преподносится здесь как бы самой жизнью, а автор выступает под личиной добросовестного летописца событий.

Все это имеет прямое отношение и к анализу фильма «Вавилон-XX». Только летописцем событий выступает как бы сам народ.

О том, что изображаемые события происходили в действительности, заявлено авторами в самом начале фильма своеобразным документом: фотографией села Вавилон. Сначала камера «видит» жителей села общим планом, потом постепенно укрупняет изображения двоих — народного философа Фабяна и красавицы Мальвы.

И еще об одном важном мотиве пролога следует упомянуть. Снятые крупном планом быки — ведь стонут-то они по-человечески! А потом экран заполняет желтый ураган опавших осенних листьев. Уже здесь, мне кажется, в изображении картины природы угадывается аллегория, иносказание. Революция оказывается включенной во всеобщий круг бытия. Она воспринимается как естественнейшее явление, как явление природы — гроза, ветер, ураган. А вместе с революцией к воротам Вавилона придет и разудалый морячок — Клим Синица: он будет строить первую коммуны на селе. Первое, что он сделает, взорвет глиняные изображения — царя, «ево мать» и «ево сына». Все, что он делает, он делает серьезно, истово, и сам он — в исполнении

И. Гаврилюка — характернейший типаж коммунара тех лет. Но почему же и Синица, и его взрывы воспринимаются нами с улыбкой?

Как известно, первые коммуны в основном держались на энтузиазме. В. И. Ленин в «Докладе о замене разверстки натуральным налогом» писал: «Если кто-либо из коммунистов мечтал, что в три года можно переделать экономическую базу, экономические корни мелкого земледелия, то он, конечно, был фантазер. И — нечего греха таить — таких фантазеров в нашей среде было немало. И ничего тут нет особенно худого. Откуда же было в такой стране начать социалистическую революцию без фантазеров?.. Практика показала, что эти опыты, как таковые, сыграли и отрицательную роль, когда люди, полные самых добрых намерений и желаний, шли в деревню устраивать коммуны, коллективы, не умея хозяйничать, потому что коллективного опыта у них не было. ...Это неудивительно, ибо дело переработки мелкого земледельца, переработки всей его психологии и навыков есть дело, требующее поколений»³.

И то, что в фильме коммуна занимает обособленное место, отделенное от жизни всего села, не случайно, жизненно оправдано. Село Вавилон ведь и после создания коммуны продолжает жить своими вековыми традициями и обрядами. Есть в нем и свой доморощенный философ — Фабиан, как бы олицетворяющий народное сознание. Он не вмешивается в события, а лишь наблюдает за всем происходящим, давая свои комментарии. Философ не сеет пшеницу, он лишь копает могилы и мастерит гробы. Фабиана играет режиссер, и этот факт не нейтрален в общей концепции фильма.

Анализируя образ Фабиана, нельзя не заметить, что он статичен, психологически не мотивирован — весь во власти знаковой, абстрактной формы. Это замечание можно отнести и к другим героям фильма. Большинство из них даны в статике. По-видимому, это объяснимо особенностями творческого метода режиссера, для которого было важно выявить не индивидуальное, а всеобщее.

Чтобы знаковые образы стали живыми, чтобы сложилась целостная картина вавилонского мира с его обрядами и поверьями, режиссер использует технику красочных мазков. Один мазок — и перед нами своевольная красавица Мальва, другой мазок — появился чудаковатый простак Явтушок. Что может оживить картину народной жизни, дать ей эмоциональный заряд, как не народный юмор! У Н. В. Гоголя в его «Вечерах на хуторе близ Диканьки» в ладу с лирико-патетическим началом живет комедийно-бытовая стихия. Раскрывая высокий строй души народных героев на фоне бытовой повседневности, широко используя народные легенды, Гоголь строит развитие действия в своих повестях на резких переходах, на неожиданных переключениях из одного плана в другой.

И. Миколайчук стремится перенять гоголевскую поэтику: в «Вавилоне-XX» есть и комедийно-бытовой план, связанный с образом Явтушка и его семейством. Б. Брондуков в роли Явтушка нагнетает характерные, комедийные черты даже во внешности своего героя. На протяжении всего фильма он только и делает, что следит за легкомысленной женошкой, так и норовящей заглянуть к соседу Даньке. Каждое утро он подходит к старой телеге, где спят многочисленные дети, и разглядывает каждого, страстно желая увидеть в ком-нибудь из детей свои черты... Так называемый «бытовой юмор» не выглядит в этих случаях ни тонким, ни оригинальным. Юмор получился натужным. Должен же зритель посмеяться — режиссер дает примитивный сигнал к смеху.

Но в фильме есть и другой юмор, который точнее было бы назвать романтической иронией. Когда пришел бравый матрос в село Вавилон, первое, что он сделал, устроил взрыв. Но взорвал он не дома кулаков, а глиняные пестро расцвеченные монументы царя, царицы и наследника. Уничтожить старое можно пока только таким иллюзорным способом, и мы улыбаемся, глядя на это, — как умиляются первым шагам ребенка.

Не только Клим Синица, стремящийся совершить мировую революцию и ради этого

³ Ленин В. И. Полное собр., соч., т. 43, стр. 60.

отказывающий в любви Мальве, но и молодой поэт Володя с его максималистскими стихами вызывают у нас добрую иронию. «Фантазеры», как называл таких людей Ленин, с их пламенной верой в то, что новую жизнь можно построить на одном энтузиазме, — как они чисты и как наивны!

Природа, человек, его деяния в фильме живут в едином ритме. Здесь усталые волю вздыхают по-человечески, а коровы поют от полноты бытия. Каждое явление и событие воспринимается как естественное. И революция предстает как явление природы — так же, как и сам человек, его жизнь и смерть.

Философ Фабиан полагает, что высшая степень гармонии — это гармония в отношениях между людьми. Миколайчуку, выступающему в этой роли, приходится делать некоторые специальные отступления, чтобы объяснить функцию своего героя в фильме. Фабиан живет среди простого народа, но в то же время может взглянуть на события и людей со стороны. Так как философ многое знает, он способен видеть больше окружающих. Фабиан толкует, что народ села Вавилон только тогда осознает революцию, когда она совершится в самом селе, стронет с места его извечные заповеди и традиции. Все действие фильма подводит нас к этому моменту: к кульминационному эпизоду, когда каждый должен будет выбрать, с кем он — с коммунарками или с кулаками.

Много народу соберется в то морозное январское утро на религиозный праздник Иордань — крещение. Приведут туда кулаки для расправы коммунаров. Вслед за членами коммуны на плаху взойдут и философ Фабиан, и трудолюбивая сиротка, и Лукьян, старший брат которого — Данько — в кулацкой банде. Кажется, будто мир перевернулся. Брат пойдет против брата, Данько будет стрелять в любимую женщину Мальву. Философ Фабиан своей мудрой речью попытается образумить обезумевший народ. И погибнет, закрыв собою Мальву, под сердцем которой бьется дитя — будущее. Финал фильма звучит символически и завершает все его смысловые и сюжетные линии.

Мальва и Фабиан. На протяжении всего фильма Мальва сопровождает Фабиана в его мечтах и представлениях. Вот она вся в белом на качелях, вот — в финале — передает ему ребенка. Не знак ли это гармонии, о которой мечтает Фабиан? Если Фабиан в фильме — знак народной мудрости, то Мальва — само чувство. Отношение к Мальве — пробный камень для каждого из героев. Если для Даньки она всего лишь гордая хвойда, то для поэта-коммунара она прекрасна, как сама поэзия. А Фабиан видит в Мальве идеал женственности. Таким образом, в героине воплотилось сразу несколько образных начал.

Думается, однако, что образ Мальвы остался в фильме лишь в реально-бытовом плане. Поэтического обобщения идеала женственности он не достигает даже в таких кадрах, как встреча с поэтом и возникающая между ними любовь.

Стилистика фильма тяготеет к живописной изобразительности. Иные кадры напоминают агитплакат. Что же, в 20-е годы самым распространенным и доходчивым видом изобразительного искусства был как раз плакат с его броской яркостью красок и обобщенной манерой рисунка. Не потому ли как плакатные изображения воспринимаются и некоторые герои фильма? Например, Клим Синица в своем неизменном бушлате или поэт в красной рубашке на горячем коне.

Фильм «Вавилон-XX» насыщен метафорическими и символическими изображениями. Метафорична даже смерть. «В «Вавилоне-XX», — говорил Миколайчук в том же интервью, — несколько смертей. И в каждой из них мы стремились воссоздать именно тот ее сокровенный смысл, который присутствует в народном сознании, народном отношении к смерти. Вот умер человек, засыпают его могилу, выкапывая рядом точно такую же. Метафора может стать художественным открытием лишь в том случае, если художник, ее творящий, опирается на определенную жизненную конкретность чувств, мыслей, представлений — всего того, что образует сложный мир отношений человека с действительностью».

Такой подход снова сближает Миколайчука

с Довженко. Люди совершают свой жизненный подвиг и умирают, а на смену им приходят другие. Оттого так торжественна смерть деда, которой начинается довженковская «Земля». Дед лежит в саду, среди осенней природы, величественный и спокойный, в белоснежной рубашке. «Ну, прощайте, умираю», — говорит он со спокойной улыбкой. Он выполнил все, что было положено ему в жизни. А рядом тихо играют его правнуки, только вступившие в жизнь.

Погибает от пули кулака Василь, хоронит его все село не по церковному обряду, а с новыми, советскими песнями, а в это время корчится в родовых муках его мать, принося земле нового сына человеческого...

Мечется в отчаянии возлюбленная Василя, узнав о его гибели. А в финале фильма мы видим ее с другим пареньком, похожим на Василя. И это не измена любимому, а торжество жизни, естественный и необходимый ее закон.

В «Вавилоне» чувство меры и вкус порой изменяют режиссеру, и тогда символика превращается в ребус, а метафора выглядит самоценной.

Такой труднодоступной представляется мне сцена пожара на кладбище.

Случайно падает на землю свеча, огонь бешено пожирает нежную зелень травы вокруг могилы. Только что скорбевшие над покойным люди кидаются гасить пламя. Снятые крупно ноги, притаптывающие землю, и огонь напоминают какую-то дьявольскую пляску. Кадр переходит в иную плоскость восприятия, становится каким-то умозрительным символом. Символом чего? Неясно.

Таких надуманных, неорганичных самой фактуре фильма символов немало. Порой они становятся откровенно плоскими: например, козел на качелях или финальная сцена расправы с коммунарами, когда Фабиан и Мальва превращаются в пару белых лебедей, словно слетевших с мешанского коврика. Сразу на ум приходят народные сказки, где герои оживают от живой воды, а ужасные чудовища превращаются в прекрасных принцев.

Конечно, это можно оправдать замыслом

режиссера, стремившегося насытить картину украинским фольклором, придать ей притчевый характер.

«Древняя прославянская сказка, — говорит он, — миф. Он должен сохраняться в культуре, иначе человек утратит способность чувствовать мир как единство, ощущать себя как личность».

Каждая эпоха, даже такой небольшой временной отрезок, как десятилетие, очень отличаются друг от друга, у них разная потребность в использовании древних форм мироощущения».

Ранее уже говорилось о том, что Миколайчук использует в фильме элементы мифологии. Его подход к истории не совсем обычен: история просматривается через призму мифа.

Известный польский писатель Станислав Лем, разбирая мифотворчество Томаса Манна, писал: «Роман, если говорить упрощенно, вышел из «высшего лада», из мифов и приблизился к действительности так, что расстояние между ними очень мало, чтобы снова вернуться к своему первоисточнику или хотя бы отыскать пути к нему. Путь же он ищет такой, который бы не потребовал отбросить все приобретенное столетиями. Это можно проследить у самых крупных прозаиков XX века — у Фолкнера, который вдохновлялся Библией; у Джойса, который наложил Дублин на «Одиссею», наконец, у Томаса Манна».

Они старались сотворить особый синтез, наложить друг на друга два вида порядка: тот, который подтверждается личным опытом, и тот, который «путем культурной селекции» подтвердился опытом тысячелетий. Сочетание обоих этих подходов (эмпирического и мифологического) может давать интересный в художественном отношении результат⁴.

Если обратиться к кино, то самым наглядным примером может послужить фильм Гриффита «Нетерпимость». В нем картины современной жизни Америки переплетаются с мифологическими сюжетами мировой истории. Американская актриса Л. Гиш в своей книге «Кино, Гриффит и я» вспоминает: «Он хотел

⁴ «Новый мир», 1970, № 6, стр. 244.

рассказать историю царя Вавилона Валтасара и разрушение его царства. По мысли Гриффита, причиной падения Вавилона был заговор верховных жрецов, испугавшихся новой религии и предавших город в руки персидского царя Кира. Этот сюжет он хотел слить с тремя другими: с историей Иисуса Христа, кончающейся распятием, с резней гугенотов в Варфоломеевскую ночь в 1572 году, когда в Париже было убито пятьдесят тысяч протестантов, и борьбой людей труда с капиталом в современных Соединенных Штатах. Все четыре сюжета «Нетерпимости» Гриффит решил связать образом Вечной Матери, качающей колыбель истории⁵.

Если обратиться к кинематографу наших дней, то окажется, что фольклорная основа «Вавилона-XX» замкнута сама в себе, она не только не выходит за пределы данного села, но и не имеет никаких связей и параллелей с современностью. Такой подход к истории, взятой изолированно от современности, и апеллирующий лишь к древним, извечным принципам, до сих пор в кино не использовался.

Однако само название фильма «Вавилон-XX» вызывает у нас ассоциации с библейской легендой о сооружении в древнем Вавилоне башни до неба («столпа творения»), предпринятом людьми, чтобы добраться до бога, но окончившемся неудачей, так как разгневанный бог «смешал» языки людей и строители перестали понимать друг друга.

Создавая в своей картине своеобразную модель мира, Миколайчук обращается к языческим, праславянским формам мировосприятия. Мифологическое сознание воспринимает революцию как разрушение первородной гармонии, разрывающей не только человеческие связи, но и братские узы, словом, как вавилонское столпотворение. Увертюра к фильму включает в себя многоголосый шум, состоящий из раскатов людского говора, звуков пальбы и свиста, крика и топота, гула народных толп. Но мелодия «Интернационала» будет звучать все уверенней, все победительней, пока не заглушит весь этот шумовой поток.

Люди, веками жившие по заведенным нормам, перестали понимать друг друга, они заговорили на разных языках и — что самое главное — утратили гармонию коренных устоев. Но как на новом уровне социального бытия, завоеванном революцией, ощутить прежнюю гармонию? На эти размышления наводит фильм «Вавилон-XX».

Режиссеру удалось показать, как народ, живущий своими неизменными заповедями и поверьями, приходит сначала интуитивно, а потом уже более осознанно к пониманию революции. Но восприятие революции у народа проходит через призму его уже традиционно сложившегося миропонимания, отлитого в данном случае в библейский образ вавилонского столпотворения.

Истоки поэтики фильма — в украинском фольклоре и прикладном народном творчестве, впервые освоенных для кинематографа А. Довженко.

В картине многое взято из арсенала народного творчества: символика, буйная красочность, интонация. Одежда, утварь, постройки, предметы обихода сами по себе выглядят здесь как произведения искусства. И веет от них такой же исконностью устоев, как от обрядов и танцев, преданий и поверий. Впечатляющая изобразительность решений оператора Ю. Гармаша и художника А. Мамонтова несет в фильме огромную эмоциональную и смысловую нагрузку. Кажется, все цвета, все краски выплеснулись на экран — звонкие, поющие, то радующие глаз и веселящие душу, то рождающие тревогу, гнев и скорбь.

Из этой почти плакатной изобразительности вырастает образ народа, на языке и мировосприятии которого строит образность своего фильма Иван Миколайчук. Его поиски заслуживают, на мой взгляд, поддержки и одобрения.

⁵ Г и ш Лиллан. Кино. Гриффит и я. М., «Искусство», 1978, стр. 96—97.



К 70-летию Н. А. Крюкова

Долгая счастливая жизнь

У Николая Крюкова счастливая актерская судьба. В образах, созданных им в фильмах предвоенных и военных лет, Крюков, как никакой другой актер, смог воплотить на экране представление об идеальном герое тех лет. Помню, как рождался на моих глазах замечательный образ Клим Ярко из «Трактористов». Веселый человек с открытым сердцем труженика и бдительным взором воина, готовый в любую минуту встать на защиту исторических завоеваний своего народа, — такому герою в те годы хотели подражать, с него хотели «делать жизнь». И другие крючковские персонажи: Кузьма Петров («Свинарка и пастух»), Сергей Луконин («Парень из нашего города»), Трофимов («Яков Свердлов») — да разве перечислишь всех! Смелые, отважные, цельные, безгранично преданные Родине и одновременно романтически возвышенные и лиричные — они всегда были «своими парнями» для поколения 30-х и 40-х годов.

Огромная заслуга Крюкова как художника состоит, на мой взгляд, еще и в том, что он сумел не остановиться в пути. Артист Крюков — это не история. Это сегодняшний день



советского кинематографа. Вся послевоенная жизнь экранных героев Николая Афанасьевича представляется мне как бы развитием в новой исторической обстановке тех черт русского советского характера, что были счастливо обнаружены и выявлены им в предвоенные годы.

Николай Крюков всегда со своей страной, своим народом. Его герои становятся мудрее. Ситуации, в которые ставит их действительность — сложнее, многообразнее. И сегодня, от всего сердца поздравляя своего коллегу с юбилеем, мне радостно сознавать, что герои Николая Крюкова занимают в нашей современной жизни такое же значительное место, как и четыре десятилетия тому назад. Пользуясь случаем, хочу пожелать молодым артистам, чтобы их никогда не покидала жизненная и творческая энергия, как никогда не покидает она замечательного советского киноактера Николая Крюкова!

Марина Ладынина

Любимый народом

Это было неправдоподобным везением. Николай Афанасьевич Крючков, любимейший актер моей молодости, согласился сняться в моей первой самостоятельной работе — фильме «Сорок первый», причем даже не в главной роли.

Работая с Крючковым, я сразу поразился его необыкновенной актерской дисциплинированности. Ведь были такие актеры, что невнимательно, пренебрежительно относились к требованиям режиссера-дебютанта. Николай Афанасьевич, напротив, всегда оказывал помощь: работал с чуткостью и доброжелательно, без малейшего оттенка отеческого высокомерия. Он помогал молодым актерам советом, причем не назойливо, а подчас одним лишь словом, но всегда так, что актер начинал «продвигаться» по роли.

На всю жизнь запомнился мне один эпизод, свидетельствующий об удивительной работоспособности Крюčkова. Снимали мы в пустыне, и однажды случилось так, что разыгравшаяся песчаная буря не дала нам вернуться в город, в гостиницу. Пришлось заночевать в небольшом поселке, и я оказался в одной комнате с Крючковым. Именно тогда я узнал, как непросто даются ему «легкость», органичность исполнения, которые так поражали всех. Отнимая время у сна, Николай Афанасьевич шепотом, боясь разбудить меня, работал над ролью: искал новые оттенки характера своего героя, пытался уточнить интонации, менял порядок слов... А на следующий день вышел на съемочную площадку и — легко сыграл сцену!

Очень дорого мне и то, что Николай Афанасьевич был одним из тех, кто поддержал меня в первых кинематографических поисках. Дело в том, что в фильме «Сорок первый» я пытался отойти от установившихся в то время традиций — так, как подсказывал мне мой гражданский и политический опыт. Многие не понимали и не принимали мой замысел картины. Одни пытались мне помочь встать на «правильные рельсы», другие просто возмущались, считая, что я веду фильм к полному провалу. И вот молодые актеры О. Стриженов и И. Извиц-

кая, но прежде всего Николай Афанасьевич Крючков поддержали меня в этом споре, и если бы не они, вряд ли бы я смог довести работу до конца.

Я часто думаю, глядя на Николая Афанасьевича, что если кто и может в полной мере называться народным артистом, так это Крючков. Крючков — это целая эпоха в нашем кинематографе. Его любили и любят три поколения советских зрителей: ветераны революции, Великой Отечественной и молодые, родившиеся уже после войны.

Жаль, что Крючкову не всегда предлагали и предлагают роли, достойные его громадного таланта, который без всякого юбилейного преувеличения следует назвать нестареющим. Применительно к нему высокое звание — народный артист — раскрывает свое первоначальное, исконное значение. Он — воистину художник, признанный народом, выразитель его дум и чаяний, его представлений о добре и справедливости.

Григорий Чухрай

Он играет Время

Когда я думаю о Николае Крючкове, я радуюсь. Радуюсь тому, что и по сей день встречаюсь с его героями и с ним лично — всегда жизнелюбивым, принимающим жизнь во всем ее сложном, противоречивом облике. Я вижу в Крючкове пронесенное через всю жизнь неизменное зерно человеческой прочности...

К моменту, когда Николай Крючков впервые снялся в кино, в картине Бориса Барнета «Окраина», звуковой кинематограф делал только первые шаги. Я видел этот фильм совсем недавно, и еще раз, вовсе не думая о юбилее Николая Афанасьевича, о его семидесятилетии, которое для меня даже где-то неожиданно, — я понял, какими уникальными данными обладает этот актер. В «Окраине» меня прежде всего поразило само лицо Крюčkова, его человеческий тип, актерская пластика. Крючковский герой был словно прописан в этом

окраинном городе, он как бы родился и вырос там. Так с самого начала проявилось одно из главных качеств Крючкова — достоверность, органичность его присутствия и поведения на экране.

Большой, поистине всенародный успех пришел к Николаю Крючкову несколько позже, во второй половине тридцатых и сороковые годы. Выражаясь языком критиков, Николай Крючков тогда сыграл основного «социально-героя» времени. Ну а если нам нужно представить, кем был этот особый, «крючковский» герой, вспомним Клима Яркого из фильма «Трактористы»: это парень-орел, парень-огонь, который и споеет, и вприсядку станцует. И на тракторе, а, если понадобится, на танке — везде сможет показать себя.

И в кино, и в жизни Николай Крючков воплощает для меня все многообразие человеческих ценностей в сочетании с трезвым, истинно мужским — я хотел бы это подчеркнуть — взглядом на жизнь.

...С Николаем Афанасьевичем я встретился во время работы над картиной «Телеграмма», в которой он, на мое счастье, согласился сыграть. Это была роль ветерана войны, больного генерала, прикованного к постели. Несмотря на то, что эпизод с участием актера длился всего лишь несколько минут, Крючков провел этот эпизод так, что сцена стала одним из крупнейших достижений замечательного актера. Крючков сыграл здесь не просто роль больного человека. За эпизодом вставала судьба поколений, прошедших через гражданскую войну, годы пятилеток, отвоевавших в Великой Отечественной войне победу. И вот прикованный к постели, на пороге смерти, герой Крючкова предстает перед нами человеком поразительной доброты, человеком, не растерявшим по дороге ни одного из свойств своей замечательной души... У Крючкова был в этой сцене диалог с детьми, эпизод с медсестрой, мысленный разговор с прошлым. Но при просмотре отснятого материала мы с оператором Анатолием Мукасеим решили оставить зрителей наедине с превосходным мастером. «Мастером» не потому, что Крючков может «мастерски» взглянуть, «с выражением» сказать, а мастером, если мож-

но так сказать, изготавливающим роли из натурального материала, из собственной жизни, собственных переживаний, радостей и печалей. Крючков то вдруг бледнел в кадре, задумывался, то вдруг начинали светиться глаза, набегала непрошенная слеза... И когда в порядке импровизации ему был предложен телефонный разговор, Николай Афанасьевич снял трубку, и... я понял, на какой высочайшей художественной ноте проигрывается им, казалось бы, малозначительный кусок — Крючков вдруг его превратил в пик своей роли, внезапно нашел слова, которых не было в тексте и которых нам так не хватало. Представьте себе этого человека — безнадежно больного, на пороге смерти, который вдруг улыбался «крючковской» улыбкой, той самой, которая сверкала на экране столько лет, и отвечал на вопрос о его здоровье: «Лучше! С каждым днем все лучше!» Были в этих словах и боль, и горечь, и самоирония, но все-таки и здесь побеждал мужественный стоический оптимизм...

Николай Афанасьевич находится в отличной актерской форме. Я не знаю второго примера сохранения такого высокого, взятого с первых шагов уровня мастерства — до самого своего расцвета в зрелом возрасте. Время, которое воплотилось в биографии актера, в его личной судьбе, открывает сейчас в его таланте новые, ранее не виданные грани. Если бы Крючков сыграл несколько больших ролей на сегодняшнем уровне своих возможностей, я думаю, что они стали бы открытиями в нашем кинематографе. Вспомним, как по-новому в конце 50-х — начале 60-х годов в картинах В. Скуйбина раскрылось большое драматическое дарование Крючкова.

Я поздравляю Николая Афанасьевича Крючкова с семидесятилетием, от души желаю ему счастья и здоровья. А нашему кинематографу пожелаю, чтобы у него оказались роли, достойные этого актера, достойные его необыкновенных, не открытых до конца возможностей.

Ролан Быков



Вступление

Важная примета кинематографического процесса последнего пятилетия — активный приток молодых сил, многочисленные дебюты во всех сферах экранного творчества. Это прямой результат воздействия Постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» на современное кинопроизводство.

Проблемы, связанные с таким отрадным и серьезным явлением, как появление новых имен на экране, как расширение плацдарма творчества молодых кинематографистов, постоянно находятся в поле внимания нашего журнала.

В этом номере редакция представляет читателям актеров, интересно дебютировавших в нашем кино за последний год. Разумеется, здесь далеко не все, чьи первые работы заслуживают внимательного анализа и оценки. Мы надеемся, однако, что размышления режиссеров, в фильмах которых дебютировали молодые, дадут представление о творческом своеобразии и стремлениях поколения актеров советского кино, вступающего в жизнь на пороге 80-х годов.

Кирилл Арбузов и Елена Финогеева («Взлет»)

...Итак, долгие сценарные муки закончены. Хотя это не так, хотя это только так кажется и все муки еще впереди, но хотя бы... обманывая себя. И вот тогда новое, главное, самое главное — актеры.

Как мне кажется, у очень многих людей, занимающихся кино, выбор актера на ту или другую роль — дело формальное, напоминает назначение на роль актера в театре. Конечно, бывают и неожиданности, удивительные распределения ролей, но мы, уже зная труппу, догадываемся: Раневская — Н., Лопахин — Х., Гаев — У. Это непеременимое условие театрального процесса. Количество перестановок варьируется из-за того, как складывается репертуар, и только.

А как же приходят молодые артисты? Их берут впрок и очень редко для конкретного дела.

Так очень часто делается и у нас, в кино, только «труппа» — побольше. «Труппа», она же «обойма». И, глядишь, разменяли замечательного актера, затерли и потом забыли, а он уже иной, и, может быть, интереснее того, который начинал... Но это тема другого разговора.

Итак, «Взлет» — гений Э. К. Циолковский и его окружение, его нелегкая семья, где все личности, где все не слышат друг друга.

Это не просто драма жизни гения в провинциальном городе. У Циолковского нет аналогов в литературе, по которым можно было бы назначить роль, и Игнатий, его сын, не Алеша Карамазов, Панин не Ионыч, Люба — дочь Циолковского, революционерка, — не Вера Павловна — все безмерно далеки от привычных трактовок.

Они люди, а не манекены в модном стиле «ретро». Не фигуры на фоне мебели красного дерева, а выразители драмы идей, давшей

образцы высочайшей культуры духа и мысли, вот кто и что должны были стать той духовной почвой, на которой вырастает основание фильма.

Провинциал, калужанин Циолковский, для которого земля — провинция. Непохожий на всех в силу одаренности, фанатизма, нежелания во имя идеи подчиняться неписаным законам общества.

Выбор Е. Евтушенко на роль Циолковского для наших правил игры логичен, закономерен. Не актер, умеющий думать на экране, а человек «в себе». Личность, живущая в нескольких измерениях.

Антипод Циолковского — его сын, его плоть и кровь, его первенец, самый любимый из детей. Это про него он скажет: «Я думаю, он родился гением!»

Игнатий Циолковский. Странное лицо — острижен «в кружок», волосы над огромным лбом. Он покончил с собой на первом курсе университета — отравился.

Сегодня очень часто в кино, на телевидении актер показывает, а не переживает. Эдакая представленческая школа переживания. Клянемся Станиславским, а занимаемся простым режиссерским показом. Ленимся плакать по-настоящему, смеяться, все больше курим натурально, иногда изящно.

Кто же он, Игнатий, если у нас другие «правила игры»? У нас должны переживать, жить. Где этот мальчик, у которого духовная чистота, сегодня даже труднообъяснимая, сочетается с огромной твердостью характера и все разрушившим неверием?

Кирилл Арбузов — актер Центрального детского театра — поразил нас на одной из самых первых репетиций и потом на пробах. Внутреннее беспокойство при внешней сдержанности, скупость в жесте, в движении — при несомненной открытости темперамента. И главное — полное отсутствие желания что-либо показывать.

Мы ходили смотреть его в театре — поражала реальность его игры при жестком и выразительном рисунке. Он очень напоминал актеров старой мхатовской школы, казалось нам, а может быть, это просто другой тип

актера? Актера нашего времени, который только рождается?

Евтушенко после пробы с Кириллом Арбузовым (самой его удачной в этот день пробы) попросил: «Если я буду сниматься, возьми его, с ним так просто — он волнуется больше меня и очень хочет мне помочь».

Как рождается новый актер и вообще рождается ли он сегодня? Я помню, как, будучи совсем молодым человеком, смертельно скучал на «Сиде». Дело было не только в незнании французского языка. Актеры «Комеди Франсез» показывали реставрацию определенной манеры. Но эпоха эта и стиль, чтобы производить впечатление, должны были заранее органически войти в мою плоть и кровь. Мое восприятие, эмоциональная подготовленность должны были быть развиты таким образом, чтобы я мог узнать и почувствовать никогда не виденное. Но это было практически невозможно, ибо весь детский театральный опыт моего поколения состоял из МХАТа в разных вариантах. Единая манера актерской игры, один и тот же репертуар не подталкивали воображение к восприятию других школ.

Новый актер — это потребность нового времени, новой человеческой среды. До Мольера и после Мольера играли иначе. Но ведь и одевались иначе, замена высокого каблука низким на сапогах и туфлях мужчин, смена короткого плаща на длинный и наоборот, ношение и отмена парика, бритье бород, ширина и длина юбок — это не только капризы моды, это одно из слагаемых и признаков новой формирующейся или отмирающей реальности. Живопись, музыка и, конечно же, театр, а потом и кино — главные ее элементы.

Не надо доказывать, что разные эпохи имели разных великих актеров. Манеры и средства выразительности великих артистов не то чтобы стареют, но так резко меняются, что вызывают у новых поколений не только непонимание, но и порой отпор.

Новая реальность, новая драматургия, новый актер. Живопись, кино, театр 20-х: другая, принципиально новая форма выражения идеи, мысли — новая реальность. И потому новый актер — Вахтангова, Таирова, Мейер-

хольда, вечно растущего, менявшегося до самого конца Станиславского, актер Брехта.

Опыты Эйзенштейна в «Стачке», «Броненосце», «Октябре» — осознанная им необходимость понимания новой реальности, так же, как и опыты Кулешова, Довженко, Фэксов.

Сегодняшняя новая реальность — 80-х — требует других средств выражения, другую концентрацию выразительности, другое умение, иные формы общения между партнерами, другие способы воздействия на зрителя.

Сегодня, когда человек, сидящий в зрительном зале, не только не боится публичности, но привык к ней, она вошла в его плоть и кровь, как «здравствуйте» и «как поживаете», — незнакомому человеку, «натуральность» показа скучна, потому что натуральное и так видишь. Сиюминутность телевизора — не только техническая возможность, это переворот в сознании миллионов. Хоккейный матч, когда известен результат, приносит истинное наслаждение только эстетам от искусства... хоккея.

Новое, неизведанное, закрытое даже от самого себя, другая степень откровенности — вот что, очевидно, несет с собой новый актер. Новый актер — это новая система взглядов: на человека, на личность; это другая степень актерской свободы.

Когда-то на роль человека, на которого должны были обменять нашего разведчика Ладейникова (в картине «Мертвый сезон»), я приглашал многих известных актеров, но они почти все отказались, ибо в роли Никольса, кроме маленького прохода в одной из последних сцен фильма, ничего не было. А главное, — в роли не было слов, и, значит, с их точки зрения, нечего было играть. И только замечательный актер Лайманис Норейко понял, что ему предложили: в одном проходе надо было сыграть целую жизнь.

Сыграть человека между жизнью и смертью. Когда нет предела в открытости. А лицо, поза, жест — есть жизнь человеческого духа.

Роль Игнатия Циолковского построена вся на уходах, на отказах — бессловесных, немых,



закрытых, на единственном диалоге, после которого герой уходит из фильма.

Как сделать искренней любовь к отцу и ненависть к окружающим его людям, ненависть, которая перерастает во вражду к отцу, а потом и к жизни вообще? Как строить сцену единственного последнего разговора отца и сына? Как делать сцену о вере и неверии сегодня, когда как-то не принято всерьез говорить о смысле жизни? Наверное, надо всерьез думать, для чего ты живешь и чего хочешь, кроме комфортности существования.

Мы готовили сцену в репетициях почти полгода, она шла легко, пожалуй, слишком легко, хотя, конечно, эти репетиции имели значение для других сцен, для создания образа в целом... Но вот наступил вечер съемки. Нерв Арбузова и Евтушенко передался группе, нервное раздражение, как перед грозой, превращалось в колкости, в повышенную нервозность отношений. Не разжигался дым, выключался лихтваген, медленно приближался режим, не работал реостат керосиновой лампы и так далее.

Все ушло в шепоты, в шорохи, скрипы. Разведена мизансцена, и вот она, первая фраза: «Ты бросил курить, папа? — Арбузов — Игна-

тий сказал ее с ненавистью. — И зачем? Чтобы умереть здоровым?» Евтушенко — Циолковский ответил с не меньшей ненавистью. Сцена встала. Им некуда было двигаться. Они еще продолжали играть, но было понятно, что разговора нет, он не состоялся. Они не любили друг друга, они злобно обсуждали проблему.

После команды «Стоп!» актеры попросили еще дубль. Но я не стал продолжать съемку: они не были готовы. Надо было менять структуру репетиций — только через доверие и любовь мог состояться их разговор. Артисты, конечно, не хотели играть результат, но само постижение получалось однозначным — неожиданная вспышка ненависти убивала все остальное. Только через месяц пришло решение — это и с п о в е д и. Живого и уже мертвого. Игнатий принял решение, разговор с отцом — прощание. Неверие сильного человека — трагедия, ибо оно предполагает поступок.

И вот новая ночь. Отказ от режима, потому что нужна мокрая крыша, живой туман и время, когда, собравшись, нельзя себя жалеть, любить, а надо платить. Настоящая боль и волнение должны прийти в душу, а слезы, загнанные внутрь, не должны переступать порог сухих глаз.

— Ты бросил курить, папа? — спросил Игнатий. Он не злился больше на отца, он жалел его. Электрический разряд огромной силы неслышно разорвался в мастерской — сцена пошла. Циолковский работал и даже не посмотрел на сына.

Возможность понимания партнера при переходе к отчуждению, когда шва не видно, — наверное, это и есть современный актер. Правда переживания при максимальной выразительности — это и есть его приметы.

Калуга, вечер, самый разгар съемок, мы в семье Циолковских. Алексей Вениаминович Костин — директор музея, внук Циолковского, привел нас к своим брату, сестре, к их детям, в дом, где последние годы жил Константин Эдуардович. Мы волнуемся, как они будут реагировать на Циолковского — Евтушенко, Игнатия — Арбузова, Любу — Финогееву (она



играла дочь Циолковского). Дело, конечно, не во внешнем сходстве, дело в ощущении. Мы выиграли. Они приняли их в свою семью. Эти люди были близки им по духу, по способу жизни.

Елена Финогеева — ученица С. Ф. Бондарчука, И. С. Скобцевой, тогда еще студентка первого курса. Она появилась у нас в ряду многих кандидатур.

Останавливающая внимание внешность. Она не напоминала обычный стереотип, набираемый в актерские училища. «Старинное» лицо. Да, я не оговорился. Фотографии того времени предлагают несколько другой человеческий тип, чем тот, который стал обычно встречаться в метро. И дело не только в прическе и костюме, не только гены, но и время формирует лицо, хотя оно и передается по наследству.

Елена была поразительно похожа на гимназистку Любу, но сможет ли она сыграть Любу-революционерку, Любу старше себя на пять лет? Любу, у которой опыт страдания, опыт подпольной работы, борьба с оружием в руках?.. Этого я не знал, правда, она прекрасно пробовалась, но другие вроде были не хуже, и все-таки — она!

Елена приехала на репетицию в Малый Ярославец, мы снимали одну из первых сцен — ярмарку, она сидела на бочке, не подходя ни к кому, и наблюдала. Лицо ее мгновенно менялось, жило, она проигрывала за каждого роль — плакала, негодовала, смеялась...

Мы утвердили ее, она была из нашей «футбольной команды» — она не пыталась играть Любу, она временами, когда выходило, была ею. Она сыграла Любу, которая стала Любовью Константиновной, сделав это с огромной искренностью и, уверен, несомненным талантом.

Крупное, настоящее дарование Кирилла Арбузова и Елены Финогеевой несомненно. И я думаю, что им предстоит долгая счастливая жизнь в кино.

...Как хочется к концу фильма, когда окончательно сложился актерский ансамбль и все понимают друг друга с полуслова, полувзгляда, с полувздоха, вновь встретиться со своими актерами, и как это бесконечно трудно, когда ставишь перед собой другие задачи, когда материал требует других, новых «правил игры»...

Когда надо начинать все сначала — дебютировать.

Савва Кулиш

Анна Каменкова

(«Молодая жена»)

Так случилось, что в последней сцене озвучивания «Молодой жены» встретились все основные исполнители ролей — Аня Каменкова, актриса Театра на Малой Бронной, Владлен Бирюков — из новосибирского «Красного факела», Сергей Проханов, артист Театра имени Моссовета, и Наталья Назарова, актриса МХАТа. Кинематограф, как правило, сталкивает представителей различных театров, школ, направлений. Возможность собрать для съемок своеобразную «актерскую сборную» — это завидное преимущество кино, но это же и опасность, которую всегда надо иметь в

виду. За короткое время работы над картиной необходимо добиться, чтобы актеры заговорили на одном творческом языке, стали единомышленниками. В противном случае они, так и не став художественным коллективом, останутся всего лишь партнерами по съемкам.

— Неужели всё? Неужели мне больше не придется приезжать в Ленинград, неужели больше не будет съемок, досъемок, озвучивания? — говорила Аня Каменкова на той последней перезаписи. И сколько недоумения («все было так хорошо, и что же, этого уже больше не будет?») звучало в ее голосе.

Потом, когда картина увидела экран, были у меня приятные минуты, не столь уж частые в нашем трудном деле. Были добрые отклики, интересные обсуждения, встречи со зрителями. Был фестиваль «Ленфильма» в Сибири и Всесоюзный фестиваль в Ашхабаде, где наш фильм принес Ане Каменковой приз за лучшее исполнение женской роли. И все же, без преувеличения, самым дорогим переживанием для меня осталось прощание с Каменковой и ее товарищами по картине.

...Аня появилась в павильоне на кинопробе как-то очень незаметно. Невысокая, худенькая, скромная. Даже самые опытные «кинобиты» не любят процесс, именуемый кинопробами. Скажу откровенно: для меня это тоже крайне тяжелый период работы над фильмом. Выбор артиста в кино, как известно, «обжалованию не подлежит». Назначение актера на роль — это уже залог удачи или неуспеха будущего фильма.

На роль, вынесенную в заглавие, на «молодую жену», пробовалось до Каменковой несколько интересных молодых актрис. Вероятно, каждая из них имела право сыграть эту, в сущности, обычную современную девушку. Автор сценария писательница Ирина Велембовская последовательно утверждает на экране «женскую тему»: «Женщины», «Сладкая женщина» и, наконец, «Молодая жена». Конечно, дело тут не только в своеобразной тематической переключке названий. Велембовская тонко чувствует, а главное, умеет писать современный женский характер, вот в чем тут главное. И в фигуре Маши Стрельцовой —

в ней для меня сфокусировалась основная авторская позиция будущего фильма — это умение сказаться в полной мере. Образ девушки, почти девочки, превращающейся в женщину, образ, который несет в себе все примечательные для нашей юной современницы черты, а вместе с ними и лучшие традиционные для русской женщины нравственные законы, должен выразить основную идею картины. Характер требовал сочетания непосредственности, эмоциональности и внутренней твердости, непреклонности. В Мане должна была угадываться внучка строптивой, но мудрой и твердой в своих нравственных устоях бабушки Агаши — женщины из породы тех, на ком действительно земля держится...

Итак, на кинопробе пока еще совсем неизвестная для меня актриса — Анна Каменкова. Снималась сцена, когда Маня в отчаянии прибегает к бабушке из опостылевшего ей дома мужа.

Возможно, впоследствии, в картине Каменкова сыграла эту сцену строже, серьезнее, чем на пробе, и, конечно же, глубже. Но и в нашу первую встречу в павильоне она обнаружила такую яростную веру в «предлагаемые обстоятельства», такую эмоциональную взрывчатость, что стало ясно — исполнительница роли наконец найдена.

Счастливая случайность? Думаю — нет. Анна Каменкова говорит, что «молодая жена» ее первая роль в кино. Хотя мне это и приятно, но, как говорится, «истина дороже». Ее кинобиография началась еще в детстве, с фильма «Девочка ищет отца». Правда, потом был довольно длительный перерыв. Что же, многие дети, хорошо снявшись в кино, затем не становятся артистами. Но Каменкова стала актрисой. Актрисой театра. Давно исчезло понятие «киногеничности», но тем не менее и сегодня одни театральные актеры легче входят в кинематограф, другие труднее и, даже снявшись в нескольких фильмах, по существу, так и не становятся артистами кино. В успехе, конечно, участвует много факторов — и совпадение внешних данных с характером дарования, и попадание «на свою



роль», и так далее. И все же решающим для рождения киноартиста мне представляется его способ существования в роли. Артист «школы переживания», артист действующий, а не имитирующий действие, артист, который думает на экране, а не умело показывает — вот, я думаю, такой артист переходит со сцены на экран органично, естественно.

Каменкова, несмотря на молодость, достаточно опытная театральная актриса. Ею сыграны Агафья Тихоновна в гоголевской «Женитьбе», Верочка из «Месяца в деревне» Тургенева, Шарлотта из «Дон-Жуана», немалое других интересных ролей в современной драматургии и классических произведениях. Работа с таким тонким режиссером, как А. Эфрос, во многом подготовила и вооружила ее для серьезной встречи с кино.

Если бы меня спросили, в чем главное достоинство Каменковой-актрисы, я бы ответил: конкретность экранного существования. Какой бы эмоциональный кусок роли она ни играла, Каменкова всегда действует, а не «переживает вообще». Качество, чрезвычайно важное для современного актера, а в кино особенно ценное и необходимое. Каменкова умеет органично оправдать, выразить чисте

актерскими средствами не только идею роли, но и всего фильма. Приведу пример.

Снимался эпизод, когда Маня, узнав об измене любимого, рыдает в темном углу недостроенной баньки. Бабушка ее утешает — эту роль играет превосходная, предельно достоверная актриса Галина Макарова. Сцена кончается тем, что бабка, не выдержав, сама начинает в голос плакать. Столь неожиданное и непривычное поведение «непоколебимой» бабки мгновенно ломает состояние Мани, заставляет ее отключиться от собственных страданий, «поменяться местами» с бабушкой. Теперь уже Маня утешает старуху, которая плачет, уткнувшись в колени внучки. Я предложил Каменковой довольно острое приспособление: растерянная Маня, успокаивая бабушку, начинает ее постепенно покачивать на коленях, словно маленькую, так, как когда-то в детстве не раз бабушка успокаивала ее самое. Каменкова тонко и точно «оправдала» актерски это предложение. Сначала она, пораженная непривычной слабостью бабки, поглаживает ее вздрагивающие плечи, а потом заботливо, по-матерински начинает ее покачивать, шепчет: «Тш-шш, тихо, тихо...» Затем Каменкова, продолжая ласково успокаивать бабушку, произносит: «Ничего, баб, проживем как-нибудь...» — на одно лишь мгновение взглянув в ту сторону, откуда доносится шум продолжающейся свадьбы, где остался обманувший ее парень.

В том, как сыгран Каменковой этот эпизод, по-моему, прочитывается многое: в нем виден абрис всего характера.

Вообще, несмотря на свой еще небольшой опыт работы в кино, Каменковой присуще умение строить роль, видеть ее перспективу. Это качество очень важно в кинематографе, когда зачастую середина роли снимается в начале работы, а начало — в конце. Каменкова ощущает, что каждый кадр будущего фильма — это, так сказать, «микроклетка» роли.

По правде говоря, некоторым артистам в кино свойственно этакое «духовное иждивенчество». Режиссер, он, мол, «архитектор фильма», вот пусть он и строит, а я — артист, мое дело играть, выполнять задуманное ре-

жиссером. Существует и другая крайность: есть артисты-«режиссеры», «спорщики». Они чрезвычайно красочно, терминологически оснащено обсуждают роль, эпизод. Но, когда нужно от слов переходить к делу, пыл таких актеров обычно угасает. Анна Каменкова, к счастью, наделена, если так можно сказать, «актерским умом». Все, что она понимает, о чем думает, она тут же воплощает, пробует в действии. Ее интеллект находится в гармоничном сочетании с ее актерской природой — мгновенной возбудимостью, предельной верой в правду предлагаемых обстоятельств.

...Еще об одном, очень ценном, на мой взгляд, качестве молодой актрисы мне бы хотелось сказать в этих заметках. Случается, что тот или другой эпизод «не идет», не получается у кого-то из участников съемки. На площадке возникает нервная обстановка. Партнеры в такой ситуации начинают «режиссировать», показывать товарищу, как надо играть. Как правило, такой способ помощи приводит к обратным результатам: актер еще больше зажимается, теряя веру в себя. Каменкова умеет помочь «застопорившемуся» партнеру незаметно, неназойливо. Она сама мгновенно перестраивается, ищет новые способы решения эпизода, творчески «провоцирует» партнера, помогая ему выйти из тупика. Я уверен — есть актеры, играющие только свою роль, а есть артисты, играющие фильм. Артист, создающий вместе с режиссером картину и наделенный чувством художественной ответственности за целое, а не только за себя, — такой артист, безусловно, одарен одним из решающих для современного художника качеств.

Работа над фильмом окончена. И на студию начинают приходить многочисленные письма зрителей. Почти в каждом — теплые слова в адрес Анны Каменковой, пожелания ей доброго пути в искусстве.

Зная актрису Анну Каменкову, ее серьезность, трудолюбие, художественную честность, я от души присоединяюсь к этим пожеланиям, я твердо верю в Каменкову. «Молодая жена» только начало. Продолжение следует.

Л. Менакер

Лариса Кузнецова и Игорь Нефедов («Пять вечеров»)

Их кандидатуры на роль Кати и Славы были утверждены сразу, без проб.

Встреча произошла во время съемок «Обломова», в Пушкино. Когда я познакомился с воспитанниками Олега Павловича Табакова, приехавшими его навестить, то подумал: не найдется ли для них место в фильме «Пять вечеров», замысел которого как раз тогда и возник? Так, в результате внезапного впечатления, которое на меня произвели Игорь и Лариса, они попали на съемочную площадку «Пяти вечеров»...

Первое, что озадачило при встрече с ними, ощущение принципиально иной школы, если сравнить с моим актерским опытом в их возрасте. Налицо была совершенно новая актерская формация. В глаза, во-первых, бросалась более высокая техническая оснастка, чем та, которой владели мы. Во-вторых, актерская свобода, беззастенчивость в хорошем смысле слова, позволяющие с предельной точностью осваивать острую характерность драматургии Володина. В большей мере этими качествами обладал Игорь, в меньшей — Лариса. Нефедов в работе более, я бы сказал, коммуникабелен, подвижен. Он быстрее брал «тональность», необходимую для роли. Для Ларисы этот поиск оказался мучительнее, сложнее, но с того момента, когда необходимая интонация была найдена, Лариса становилась все более и более свободной в работе и, без умозрительной самооценки, не «программируя» характер, с естественной динамичностью шла по его сути, которую ей вдруг удалось схватить.

Работа их в чем-то показательна.

Поначалу, скажем, у них было естественное желание двигаться по накатанной схеме суммарного характера «молодых обаятельных людей». Считается, что для выражения его внешних примет актеру достаточно быть лишь

«пластичным» и «органичным». И Кузнецовой и Нефедовым первоначально владел соблазн за этой органикой спрятаться.

Кстати, роль Славы была психологически менее отчетлива, драматургически нейтральна, поэтому для ее воплощения актеру, видимо, и было достаточно той органичности, которой он обладал.

Что же касается Кузнецовой, то ей пришлось и тяжелей и легче одновременно. Легче, потому что характер Кати выписан Володиным более тщательно, что всегда облегчает игру актера, поскольку ему есть что в таком характере искать. Тяжелей — потому, что роль Кати не совпадала психофизически с человеческой натурой Кузнецовой, и Ларисе приходилось во многом себя преодолевать. Работа порой шла с мучительными трудностями, несмотря на уверенную актерскую технику, которая у Ларисы несомненно есть.

Скажем, такой эпизод — он наверняка запомнится Ларисе надолго. Съемочный период уже был почти на исходе. Снималась сцена на почте. Любшин ни на минуту не прекращал репетиции, искал, работал на износ, с полной выкладкой. Лариса же, почувствовав, что роль «пошла», решила для сохранения «органичности» не отягощать себя излишними репетициями и со свойственным ей женским легкомыслием убедила всех членов съемочной группы — я, мол, и так сыграю, репетировать нечего. Никаких симптомов неготовности к работе ни я, ни кто-либо другой не ощущали. Решили, что будем снимать.

И вдруг — столбняк, стопор, Лариса — словно на нее напустили порчу — на нуле, другой человек: деревянные движения, лицо вялое, слова произносятся с абсолютно фальшивой интонацией. В чем дело?! Итоги: этот и весь последующий день полностью были отданы репетициям сцены на почте, и этот эпизод оказался самым сложным для Ларисы в процессе съемок... Зато остальная работа шла с поразительной легкостью.

Думается, что у двух этих актеров, как и у многих питомцев Табакова, тогда руководителя IV курса актерского факультета ГИТИСа, — большое будущее. Мастер поистине пестовал их,



и это дало им возможность раскрыться более полно. Сейчас этот актерский курс многие даже именуют неофициально — «табаковская студия». И дело тут не только в том, что у студентов есть небольшая сценическая площадка, на которой они показывают свои первые самостоятельные театральные опыты. Табаковцы — это действительно творческий, живой организм, чутко реагирующий на неудачи каждого из актеров, его составляющих. Здесь и взыскательность, и постоянная трезвая самооценка, и здоровая творческая ревность. Последнее, на мой взгляд, в искусстве совершенно необходимо, поскольку часто снижение уровня нашей работы объясняется именно отсутствием творческой конкуренции.

Ребята талантливы. Впрочем, о таланте, я думаю, нельзя говорить как о чем-то раз и навсегда данном. К тому же порой за талант принимаются пресловутые органичность и свобода актерского поведения. Но что такое свобода, если не одно лишь врожденное умение чувствовать себя перед камерой раскрепощенно. Да и органика поведения может быть свойственна актеру, не обладающему талантом. Никакие естественность и раскрепощенность сами по себе таланта не составляют.

У этих молодых актеров большая дорога в искусстве. При одном лишь, часто трудно-выполнимом, самообязательстве: не терять реального о себе представления. Потеря его происходит, к сожалению, незаметно, и процесс этот необратим. Он может развиваться вдвойне быстрее, ежели хорошие результаты в искусстве достигаются без особых усилий. Не могу сказать, что роль Славы давалась Игорю Нефедову с трудом. Она была угадана им сразу. Здесь, разумеется, речи быть не может о том, что он работал меньше остальных — все члены съемочной группы, в том числе и Игорь, работали в одинаково напряженном ритме: полторы смены в день.

Речь о другом — о душевных затратах при работе над образом. Ларисе этих мук, этого самоопределения выпало больше, хотя такое различие следует искать не в самих актерах, а, как я уже говорил, в разнице между володинскими Славой и Катей.

Но, думается, мои опасения останутся опасениями. И Кузнецова и Нефедов действительно много работают на театре, относясь к своим опытам взыскательно и серьезно. Если этот накал мучительной кропотливой работы не будет ослабевать, то их талант, обогащенный каждодневным трудом, найдет себе достойное применение.

Итоги нашей работы навели меня на некоторые более общие размышления, касающиеся актерской профессии. Например, я подумал о том, насколько важна для актера глубокая культура, к овладению которой, несомненно, и Кузнецова и Нефедов упорно стремятся. Я не мыслю для актера возможности преодолевать непреодолимое без глубокой культурной основательности. Именно она предлагает актеру единственно верные ходы для превращения своего характера в тот, который ему выпало играть.

Или другая, на мой взгляд, в такой же степени необходимая вещь, как внутренняя дисциплина. Речь идет не о каком-то «школьном» смысле этого слова — речь об обуздании себя, когда вспыхивает желание пойти апробированным, привычным психологическим ходом.

Как порой случается у начинающих режис-



серов и актеров, выбирающих свое творческое кредо?

Рисуются два пути. Первый: идти просто, действовать ясно, пусть на этом пути «как у людей» художника не будут ожидать откровения, но, во всяком случае, он будет гарантирован от неприятных неожиданностей. И второй путь: «не как у других». Здесь все будет иначе, шиворот-навыворот, неважно, что такой подход к явлениям жизни не выстрадан нутром — главное, что ни у кого такого не было! И первый и второй вариант свидетельствуют об отсутствии подлинной творческой жилки, поскольку и тут и там нет главного — личностной позиции художника. А художник становится Художником лишь тогда, когда он, во всем себе отдавая отчет, ставит перед собой проблему: как я, человек, гражданин, представляю себе то или иное явление и как «я», существо, созданное из слияния противоположностей, реагирую на то, что происходит вокруг меня?.. Именно этим путем и идет человек подлинно творческий — тогда и жди искусства.

У актеров кино существует еще одна проблема, которая дает о себе знать, как правило, при неудаче. Тут, как часто бывает, все ищут повода для взаимных обвинений: режиссер

«валит» на сценариста, сценарист — на актера, актер — на режиссера и так далее. Кстати сказать, обвинения абсолютно необоснованные, ибо все-таки искусство оценивается по результату и все проявления взаимной неудовлетворенности можно считать лишь жалкой попыткой самооправдаться. У актера же, казалось бы, уважительные основания — он играет разное, подчас абсолютно противоположное, он является лицом, в большей мере зависящим от других. Но пусть эта уважительная причина имеет свое действие только для неискушенного зрителя, а не для актера.

Самооценка должна сочетаться с постоянным вслушиванием в себя, с осознанием своих индивидуальных творческих потенций. Прислушиваться означает не самолюбоваться, а ощущать органичность связи своего человеческого «я», своего людского нутра с окружающим миром, предоставленным актеру для воссоздания, и стараться не разрушать этой органической связи насильственными методами. И не потерять ее.

Л. Кузнецова и И. Нефедов, как мне кажется, начали удачно. Может быть, мои пожелания пригодятся им как ориентиры в дальнейшем поиске.

Никита Михалков

Кайе Михкельсон («Хозяин Кырбоя»)

Сейчас я не представляю себе, чтобы эту роль смогла сыграть другая актриса...

Сыграть сложный образ Анны из «Хозяина Кырбоя» — известного романа Антона Таммсааре — радость для любой актрисы. Думаю, что вдвойне радостной была она для Кайе Михкельсон. В течение многих лет ее пробоvalи чуть ли не на каждый фильм, который запускался на «Таллинфильме». И все кончалось ничем. Между тем талант Кайе для всех был очевиден. Но есть актеры, приковы-

вающие к себе внимание чуть ли не с первого взгляда, — и актеры, чья способность преобразования, прелесть и внутренний свет раскрываются лишь при более близком их слиянии с образом. Не зря же и на этот раз, чтобы убедить художественный совет студии в верности нашего выбора, пришлось провести неоднократные повторные пробы, охватившие почти все узловые сцены с участием героини. И все-таки полное признание таланта и способностей актрисы пришло к ней уже через готовый фильм.

Почти все эстонские режиссеры крепко связаны с театром. У многих театральное образование было первым, и они знают театр «изнутри». И положение дел в любом республиканском театре (их в маленькой Эстонии восемь) они знают тоже досконально: ведь у «Таллинфильма» нет своей актерской группы, актер может прийти на съемочную площадку только со сцены. Так за последние два года в эстонское кино пришли Тыну Карк из Ракверского театра, Лембит Петерсон и Судев Лайк из Молодежного, Мария Кленская из Академического театра драмы имени В. Кингисеппа.

Кайе Михкельсон, актриса Молодежного театра, привлекла меня, когда она была еще студенткой кафедры сценического мастерства Таллинской консерватории. Я видела ее в 1974 году в «Оборотне» А. Кицберга, дипломной студенческой работе, а так как за несколько лет до этого сама ставила «Оборотня» в кино, то, естественно, с особым чувством наблюдала за исполнительницей главной роли. Уже тогда она была интересной актрисой, и я решила, что обязательно буду с ней работать.

Готовя экранизацию романа эстонского классика Антона Хансена Таммсааре «Хозяин хутора Кырбоя», я опять подумала о Кайе Михкельсон. Героиня романа Анна — образ не традиционный для эстонской литературы, и взгляд исследователей на нее неоднозначен.

Дочь хозяина когда-то процветающей усадьбы Кырбоя, более десяти лет она жила в городе, получила там хорошее образование, владеет языками, чем и добывает себе средства

к жизни. Когда в начале фильма она приезжает в деревню, к отцу, перед ней встает вопрос: принять ли на себя, одинокую женщину, запущенное хозяйство?

Как и во многих других произведениях, автор романа касается здесь своей излюбленной темы — отношения человека с землей, поисков настоящего хозяина земли; занимается глубоким исследованием людских характеров.

Главным объектом и нашего внимания стали герои с неоднозначными характерами и сложными взаимоотношениями, раскрывающимися, в основном, через историю трагической, всепоглощающей любви главных героев — Анны и Виллу.

Судьбами и поведением героев Таммсааре правят их характеры, резко определившиеся, противоречивые и необычные. Оба они — по своему одержимые, всем своим существом противостоящие укоренившейся традиционной морали и жизненным принципам односельчан.

Кайе Михкельсон исходит в своей трактовке роли из того, что Анна по натуре далека от образа типичной сельской девушки. Сосредоточенная, замкнутая, цельная, она «живет молча», но за этой жизнью в молчании у артистки угадываются огромная напряженность мысли и чувства, твердая воля.

Для того чтобы воплотить на экране характер Анны во всем его своеобразии, чтобы передать весь сложный узор социальных и психологических мотивов, противоречивых побуждений, неясных чувств, борющихся в душе героини Таммсааре, актрисе надо было угадать, понять суть роли, зачастую идя от обратного — как в словах, так и в поступках.

Кайе Михкельсон является обладательницей как раз такой самобытной индивидуальности, какая была нужна в фильме, поставленном по роману Таммсааре. Она привлекает не эффектностью и броскостью игры, а своеобразием, строгостью, вкусом, ярко выраженной одухотворенностью. Ее актерской манере присуща сдержанность, даже некая скупость выражения, но при предельной внутренней наполненности. Она наделена сильной актерской интуицией, чутьем среды, времени, всей атмосферы фильма. Но никогда Кайе не надеялась только

на интуицию. Она — умная актриса, способная к глубокому, вдумчивому анализу, к бесконечной требовательности к себе.

Кайе Михкельсон была одной из первых и главных претенденток на эту роль, но я не была уверена до конца, что играть будет именно она. Все должно было решиться в контакте с партнером. Нужно было найти героя, чтобы знать, кто встанет рядом с нею.

Лембит Петерсон, которого мы выбрали на роль Виллу, — очень интересный театральный актер и режиссер; кстати, Кайе играла у него в «Великодушном рогоносце». Они глубоко уважали друг друга, и, на мой взгляд, в этом кроется одна из причин успеха их кинодуэта.

Работа у них сразу пошла: день ото дня, по мере съемок (к счастью, снимали мы в последовательности развития действия), в Кайе Михкельсон открывались все новые резервы, наступало освобождение от скованности, та слитность с образом, когда образ как бы начинает сам диктовать актрисе поведение в кадре. Было радостно наблюдать, как, входя в образ, актриса словно бы преображалась: менялась ее манера двигаться, держаться, появлялась какая-то особая — Аннина! — праздничная стать. Актриса сполна переключалась в природу чувств и поступков своей героини.

На протяжении первой трети фильма перед Кайе стояла особенно сложная задача: передать через короткие, почти молчаливые кадры всю сложную палитру чувств героини, вызванных ее приездом, встречей с Виллу, осознанием в себе все еще не погасшего чувства, сопротивление ему...

Актрисе помогла в этом ее редкая способность всем своим существом влиться в предлагаемые обстоятельства, привнести в каждый кадр всю правду ситуаций, взаимоотношений, все прошлое и настоящее героини. И образ, создаваемый ею, на глазах зажил своей самостоятельной жизнью, причем в каждом дубле — совершенно по-новому.

Подготовительная работа с Кайе Михкельсон проходила в основном в беседах, размышлениях о героине, взаимных уточнениях. Репетиций на съемочной площадке она не любила. Не любила из-за боязни утратить све-



жесть, первородность переживаемого. И мы, по мере возможности, старались ограничиться лишь минимальной маркировкой мизансцен.

А потом в нашей работе наступил период, когда и разговоры стали казаться помехой: я боялась нарушить что-то очень сокровенное, глубокое, что иногда и не выразишь словами, но чем уже жила исполнительница. На этом этапе работы мы уже понимали друг друга без слов.

Почти весь сложный драматический финал фильма был поэтому проведен Кайе и Лембитом как бы в молчаливом поединке со своими героями.

Вот Анна встречается на осеннем празднике Виллу — опять пьяного, ей больно оттого, как унижает его толпа, злорадствующая от ощущения своего превосходства над калекой; — и мне было бесконечно радостно следить за тем, как спонтанно возникали в актрисе и глубокая, бережная любовь к Виллу, и боль за него, и понимание причин, толкнувших его к своего рода самоистязанию, желание защитить его, поднять его в собственных глазах.

Оба актера, думаю я, привнесли в эту сцену что-то такое, что нельзя было сыграть. Они прожили эту сцену, почувствовав, осознав ее в самых малых проявлениях, жестах,

взглядах героев. Вот, согласившись на танец с пьяным Виллу, Анна выходит медленно, как бы поневоле выходит к нему навстречу. Она движется в пространстве кадра чуть отстраненно, словно наедине с собой. Но тяга к взаимному сближению так сильна... Медленно идут они среди танцующих пар, тщательно блюдя свое одиночество, всем существом обращенные к тому, что происходит в их душах. Затем танец — как забытие, потом подножка, падение и злорадство толпы. И новая попытка Анны реабилитировать Виллу — в повторном танце, а затем — уход с «поля битвы» под общий смех. Все это актриса проигрывает как бы на одном дыхании, сохраняя и присущее героине достоинство, и внутреннее превосходство над толпой, достигая, как мне кажется, полного слияния внутреннего состояния и пластического выражения образа.

С финальным кадром мы изрядно помучились. В этом кадре — длинный проход Анны, несущей на руках спящего ребенка. Это сын Виллу, которого она вместе с бывшей возлюбленной Виллу, матерью ребенка, пригласила переселиться к себе в Кырбой...

Четырежды выезжали мы на съемку этого одного-единственного кадра. Неудача первой попытки уже в конце сложного съемочного дня, как и сознание особой важности кадра, вызвали у актрисы страх перед камерой. И это после того, как она уже сыграла всю роль! Потребовалось время, чтобы она избавилась от страха и пришла на съемку как бы сызнова. И вдруг — чудо. Неожиданно ребенок, который действительно заснул во время съемки, вдруг проснулся, потянулся к актрисе и, еще сонный, ничего не соображая, прильнул к ней. Какую гамму чувств, какую естественную встречную реакцию породило это в актрисе! Все это было настолько многопланово и подлинно, настолько по-живому сложно и первородно, что я не берусь передать словами того, что вдруг возникло на съемочной площадке.

В процессе съемок этих сложных сцен до конца выявилась главная особенность актерской манеры Кайе Михкельсон: при минимуме внешнего физического действия достигать

огромного напряжения в самых острых сценах; более того — чем напряженнее сцена, тем сдержаннее ее реакция. Актриса постоянно как бы «недоговаривает», оставляет какую-то тайну, не позволяя себе до конца раскрыться. И именно этим приковывает внимание к себе, позволяя не только понять, но и пережить духовную драму героини.

Такой проявилась Кайе Михкельсон в нашей работе. Но я думаю, что в актрисе спрятано еще множество других граней и возможностей. Нужны лишь условия, чтобы она смогла их проявить. Творческая встреча с такой актрисой, как Кайе Михкельсон, — радость для режиссера.

Лейда Лайус

Таллин

Софик Саркисян («Наапет»)

— Софик Саркисян!

К столу, за которым сидели члены экзаменационной комиссии, подошла слегка испуганная, слегка смущенная девушка, с ясным взглядом, чуть простоватая, «не городская»...

Шли приемные экзамены по режиссуре и актерскому мастерству на факультете культуры Педагогического института им. Х. Абовяна. Председатель комиссии, не знаю, почему, сразу же, что называется, «засыпал» ее вопросами, а мне — тоже не знаю, почему, — не захотелось задавать ей ни одного вопроса, несмотря на то, что курс я набирал для себя. Ставшие уже привычными, великое множество раз слышанные вопросы и ответы, от самых сложных элементов системы Станиславского до так называемых психологических («...скажите, а какая игрушка вам больше всего нравилась в детстве?» и т. д.) и, конечно же, уйма вопросов по мировой литературе и искусству, армянскому искусству... Словом,

все набившее оскомину, обязательное и необходимое.

И — кто бы мог подумать — совершенно неожиданное удивление, вызванное необычными, какими-то очень «своими» ответами Софик.

Это были ответы человека, возможно, и не очень эрудированного, но очень тонко чувствующего, чуткого, раздражающего, возмущающего иногда незнанием достаточно элементарных вещей, но тут же удивляющего и даже ставящего в тупик глубиной и стройностью мысли.

Короткое совещание после экзамена. И если вопрос о всех остальных абитуриентах (200 человек на 12 мест) решался мирно, без сомнений и разногласий, то, когда дело дошло до Софик Саркисян, между членами комиссии разгорелись не то чтобы споры, а настоящая война...

Так абитуриентка Софик Саркисян стала студенткой. Это было в 1971/72 учебном году.

...Работа над фильмом «Наапет» начиналась в привычном для «Арменфильма» замедленном темпе, «с раскачкой», со всплесками неизбежных производственных конфликтов. Не знаю, что было тому причиной — то ли слишком затянувшийся процесс утверждения сценария, то ли наши мучительные попытки не растерять на этих инстанциях настроение, логическую нить, композиционные особенности будущего фильма, но уже в самом начале работы, в подготовительном периоде, нами овладела какая-то необъяснимая усталость.

На этом этапе, по крайней мере для меня, было ясно только одно: главную роль в фильме будет исполнять Сос Саркисян, актер, с которым я прошел в кино большую и самую приятную часть своего творческого пути...

Ни в чем больше я не был уверен и не представлял себе точно ни места съемок, ни костюмов и реквизита, ни даже смету фильма.

Не удивительно, что в этом хаосе нерешенных проблем затерялся и вопрос об исполнительнице роли Нубар...

Но вот в один прекрасный день, когда наконец наша натура была найдена, а стены нашей киногоруппы украсили эскизы, этнографические костюмы и живописные фотопанора-



мы, отчасти случайно, а может быть, и под властью интуиции, нам пришло в голову одеть Софик Саркисян в костюм Нубар, и вскоре, рядом с типажам Вана, Васпуракана и других областей Западной Армении, появилось и ее фото.

Так в настроение, атмосферу «Наапета» вошло лицо Софик Саркисян, лицо армянской женщины, немного грустное, немного тревожное, но вместе с тем с какой-то внутренней надеждой во взгляде, надеждой, сохранившейся в ней несмотря на огромное, поистине нечеловеческое горе, причиненное ей жизнью: 1915 год, Западная Армения, кровавый геноцид турецких палачей...

Все мы, творческий, да и не только творческий, состав съемочной группы, настолько свыклись с этой фотографией, настолько она стала казаться нам достоверной и привычной, что однажды, когда и в самом деле нам было необходимо предложить реальную кандидатуру на роль Нубар, я, главный оператор, главный художник фильма, композитор и редактор удивленно переглянулись, улыбнулись и после легкого замешательства в один голос сказали:

— Ну, конечно, Софик..

По всей вероятности, именно в эту минуту

и закончилась так называемая «работа режиссера с исполнителями главных ролей». Настолько убедительны, настолько трогательны и выразительны были в наших национальных костюмах Сос и Софик.

Мне кажется, что актерская тайна Софик Саркисян только и только в ней самой — в ее самоотдаче, граничащей с творческим самосожжением, глубоко внутри ее беспредельно чуткой, обостренно чувствующей натуры, в нетронутости, первозданности ее ощущений и эмоций.

Исключительный дар сливаться с воплощаемым персонажем без каких-либо внешних, видимых усилий, беспредельная достоверность, умение проникнуться молчанием, каждым словом, дыханием своего героя — вот где кроется секрет обаяния ее актерского искусства.

Уверен, что молодой актрисе еще многое предстоит сделать в армянском кино...

Уверен также, что на пути к настоящему, большому мастерству ее ожидают и взлеты и разочарования...

В творческой биографии Софик Саркисян, видимо, неизбежно должен наступить тот момент, когда ее актерское искусство претерпит какие-то качественные изменения. Она в совершенстве овладеет техникой и мастерством киноактера, усовершенствуется ее пластика, станут богаче и выразительнее мимика и слово. И мы, поклонники ее таланта, не раз убедимся, что мы в ней не ошиблись.

К этой радости у меня уже сейчас примешивается чувство беспокойства за нее: так бывает со мной каждый раз, когда я вижу, что столь необходимое подлинному художнику совершенное мастерство приходит подчас с потерей «своего нерва», «своего я», то есть той непосредственности и той самобытности, которые и составляют суть художественного творчества.

Я сознательно говорю это, чтобы еще раз подчеркнуть, в чем подлинная сила и талант Софик Саркисян.

Г. Малаян

Ереван

Андрей Смоляков («Отец и сын»)

Книга Георгия Маркова «Отец и сын» требовала, чтобы в фильме, выросшем на ее основе, присутствовали две основные актерские линии, равнозначные по смыслу и объему.

Становление характеров главных героев, отца и сына, обусловлено у Георгия Маркова ходом истории: крепнут, рождаясь в мучительных классовых схватках, новые социалистические отношения; мужают и герои нашей истории отец и сын Бастрыковы. Отец гибнет от рук врага, но остается жить его сын, Алексей.

Смерть отца для него — глубокое потрясение. Он видел не только недоверие многих к коммунам, но и прямую ненависть врагов к делу революции, находившую свое выражение в убийствах, поджогах, терроре... Алексею рано пришлось повзрослеть и ощутить высокую ответственность за свое человеческое предназначение. В нем, еще не до конца осознавшем глубинный смысл слов «коммуна», «революция», укореняется стремление отстаивать идеи социального обновления жизни, завещанные отцом. Они унаследованы Алексеем — кровно и духовно, и свою дальнейшую жизнь молодой Бастрыков строит по образу и подобию жизни своего отца.

Итак, Алексей Бастрыков... Двадцатилетний парень с открытым русским лицом, умеющий заразительно смеяться, глубоко чувствовать и сопереживать, с распахнутой душой воспринимающий жизнь, импульсивный, живой. Алексей — это максимализм чувств, безудержность их проявлений, щедрость души... Таким нам виделся исполнитель этой роли. Конечно, на первоначальной стадии эти определения качеств искомого исполнителя, «параметры» его артистических данных рисовались нам еще отвлеченно, пока — вдруг — мы не увидели актера, который настолько отвечал всем нашим требованиям, что мы едва не воскликнули вслух: так вот же он, тот, кто словно вылеплен по нашим ожиданиям.

Так, не сговариваясь, мы остановились на



кандидатуре Андрея Смолякова, хотя столько до того пересмотрели фотографий других претендентов. Казалось, среди них много было таких вот «рубах-парней», какие нужны для роли, конечно, если оставаться на уровне поверхностного взгляда: спортивная выправка, стать, обаятельная внешность... В Смолякове ощутилось нечто большее: глубокая заинтересованность сутью, зоркость глаза, внутренняя прочность — и все это был не хорошо наложенный «грим» естественности и простодушия, а сама естественность и само простодушие.

Репетируем. Для проб выбрана сцена, когда Алексей пытается дознаться до правды о своем трагически погибшем отце. Этот эпизод, один из ключевых, определялся основным сквозным мотивом в поведении Алексея: «Не будет мне покоя, пока не найду убийц отца. Ведь ходят они до сих пор по земле — и сколько бед еще могут натворить».

Играть в подобной сцене необычайно сложно, тем более — молодому, начинающему актеру. Чтобы характер зазвучал всеми своими струнами, требовался какой-то особенный эмоциональный запал, рождающий несомненное ощущение правды. Тут как раз и помогло умение Смолякова свободно, без аффектации

и какого бы то ни было артистического «нажима» передавать природу человеческой страсти. Сцена была сыграна очень сильно и в то же время естественно, убедительно.

Перед актером в процессе постановки стояло множество трудностей. Отрезок жизни героя, выпавший на долю Смолякова, являлся продолжением судьбы совсем юного Алексея, о котором рассказывалось в первой серии и которого играл другой актер. Смоляков первую серию видеть не мог, поскольку она к тому времени еще не была смонтирована. Трудно гадать, что помогло актеру — интуиция или наитие, но линия характера, соединяющая 1-ю и 2-ю серии, не выглядит у него прерывистой. Две «половинки» образа, сыгранные разными актерами, звучат слитно.

Другая сложность заключалась в особенностях наших режиссерских построений. Снимаем мы, как правило, без дополнительных репетиций с актерами. Главным стержнем каждого эпизода мы считаем точно выверенную, удобную для актера и выигрышную с точки зрения смысла и художественного эффекта мизансцену, звено сюжета. Эти мизансцены всегда тщательно обдумываются вместе с актерами и представляют собой ячейки общего полотна кинокартины. На мизансцену порой, со смысловой точки зрения, ложится задача как бы сконцентрировать в себе целый период в жизни героя. Эта п — в его биографии, шаг вперед в его духовной эволюции. Такие мизансцены подчас бывали велики по метражу. Но, на наше счастье, Андрей сразу почувствовал эту особенность нашего метода и, прикладывая максимум актерских усилий, каждый раз точно распределял свои силы, играя ту или иную мизансцену. И, несмотря на их большую временную протяженность, умел сохранять энергию своего актерского темперамента, не растрачивая его раньше времени.

По каким показателям можно определить одаренность молодого актера, его кинематографичность? Правомерно ли провозглашать его талантом сразу, когда речь идет всего лишь о дебюте?.. Трудные вопросы. Знаем одно: работать со Смоляковым было интерес-

но, и актер он, безусловно, перспективный. Одаренность его ощущалась и в сценах с многоопытными коллегами, например с Б. Новиковым, где Андрей становился в своем актерском рисунке психологически более рельефным, более глубоким. В сценах же с непрофессиональными исполнителями он, наоборот, «вытягивал» их на свой, уже достаточно высокий технический уровень игры.

В Смолякове нас подкупало и то, что все слова, выстраданные историческим опытом многих поколений советских людей, — слова о равенстве, братстве, счастье, о революции — он произносил перед камерой с какой-то удивительной убежденностью. В этом не было ни ложного пафоса, ни риторики: интонация шла от сердца, диктовалась искренностью чувств. А от этого общий результат работы над образом становился более высоким.

Так и получилось, что в нашей картине не только Андрей Смоляков создавал роль, но и сама роль, выписанная с присущей Георгию Маркову глубиной психологической разработки, явилась фундаментом, на котором творчески вырастал молодой актер.

Конечно же, роль Алексея выигрышна сама по себе. Алексей Бастрыков — народный герой, чья судьба предстает на экране рельефно и в движении, и зрителю дается возможность длительного сопереживания, точнее, параллельного с героем «проживания» перипетий его драматичной биографии. И, таким образом, сама судьба Бастрыкова, судьба героическая, судьба-подвиг, в какой-то степени предопределяет успех актера в этой роли. Но только до какой-то степени. Потому что главная составная зрительского успеха — актерский талант, душа, сердце, ум.

Чего же хочется пожелать нам молодому актеру, отправляющемуся в самостоятельный творческий путь, сейчас, когда работа позади? Не растерять того, что большими усилиями было приобретено в первой серьезной экранной работе. Не искать легких путей в искусстве, стараться не «тиражировать» найденное, а постоянно искать.

В. Краснопольский, В. Усков

Андрей Ташков («Сыщик»)

Главная роль сержанта милиции Кулика, на которую киностудия фильма «Сыщик» искала исполнителя, была интересной, но непростой, требовавшей сочетания таких разнородных начал, как серьезность и эксцентричность, сложная техника физического поведения на экране и психологическая достоверность. Что же подкупило в актерском поведении и внешности Андрея Ташкова и заставило меня остановить свой выбор именно на нем? Прежде всего я, пожалуй, отметил бы современность и демократичность облика актера — характеристику, чрезвычайно важную для образа, который нами задумывался. Хотелось, чтобы в нашем герое не было ничего от того плоского, шаблонного «образа милиционера», который и ныне не такой уж редкий гость в приключенческих и детективных лентах. Кулик в исполнении Ташкова — не дежурный милиционер, с ног до головы запрограммированный уставом. Это живой человек с интересной, подчас неожиданной реакцией на все происходящее, умеющий посмотреть на себя со стороны, иронично отнестись к своим слабостям и просчетам.

Фильм не случайно носит слегка ироническое название — «Сыщик». Кулик — молодой милиционер. В этой профессии для него заключена еще большая доля игры и романтики, навеянной литературой. Отсюда столь частые несовпадения между ситуацией и поведением героя — источник комического в фильме. Как всякий новичок, Кулик с трудом перестраивается на будничные лады своей работы. Вот почему он не только душой протестует против «мелких» «несущественных» дел, которые ему поручают, но и впадает в другую крайность: с излишним усердием и дотошностью исследует рядовое происшествие, пытаясь за фактом мелкого хулиганства разглядеть действие некоего мощного, хорошо организованного «преступного синдиката».

Для того чтобы ярче выявить характер героя, ключевая сцена картины — участие Кулика в операции по ликвидации группы рецидивистов — проигрывается дважды: в реальности и в воображении героя. По замыслу операции участие в ней молодого и неопытного Кулика сводилось, конечно, к минимуму. Но ситуация изменяется, причем в обоих случаях меняется, в общем-то, в одном направлении. Волею обстоятельств Кулик из вспомогательного, второстепенного лица превращается в главного участника событий, один на один сталкивается с главарем преступной группы Паленым. И здесь нам важно было показать, как по-разному происходит это в представлении и в жизни.

В ситуации, созданной пылким воображением, Кулик Андрея Ташкова ведет себя под стать герою лихого приключенческого боевика: пробираясь по темным лабиринтам мрачного, полуразрушенного собора, он в одиночку выслеживает шайку преступников, смело и уверенно вступает в борьбу с врагами и, как говорят спортивные комментаторы, «побеждает в блестящей манере». Андрей Ташков должен был в этом трудном эпизоде продемонстрировать такой уровень физической культуры, на который способен не каждый даже хорошо тренированный актер.

Совсем из иного принципа исходили мы во второй, «реальной» части сюжета, хотя она потребовала от Андрея не меньшего напряжения физических сил. Столкнувшись в действительности с Паленым, Кулик начинает преследование, доводящее противников до полного изнеможения. Стремительно сокращается между ними расстояние. Уже не поможет пистолет, в котором кончились патроны, уже силы истощены в ожесточенной драке. Бег превращается в замедленную, полуобморочную погоню, которой, кажется, не будет конца. И вот в такой ситуации, доведенной до предела, исход борьбы решает, в конце концов, не превосходство сил, а самое главное — моральный перевес Кулика над своим врагом.

Разноликость, стилистическая неоднозначность и были главными красками, которые требовались от Андрея Ташкова. Не сразу, конеч-



но, молодой актер почувствовал это и нашел верный тон. Здесь нужна была не только актерская интуиция, но и труд.

Роль Кулика стала для Ташкова его первой большой киноработой. Кроме того, это работа, по которой уже можно определить перспективы актера: ведь она дала ему возможность проявить себя в широком жанровом диапазоне — от эксцентрики до драматических ситуаций. Успех, который пришел к актеру, еще раз подкрепил мнение о Ташкове как об актере одаренном. Мне понравились и другие качества Андрея — его увлеченность работой и чувство юмора.

Центральная роль в двухсерийном фильме — фильме на приключенческую тематику, — думаю, это хорошее начало для молодого актера. И я хочу пожелать Андрею, чтобы заслуженный им успех был не единственным, чтобы и в дальнейшем он оставался тем ищущим, увлеченным актером, каким проявил себя во время съемок «Сыщика».

Владимир Фокин



Иржи Секвенс

О прошлом — во имя будущего

*Размышления об антифашистском фильме
на рубеже 80-х годов*

В 80-е годы нашего столетия не столь просто размышлять о том, почему и как создаются фильмы о второй мировой войне, что дает художнику право работать над ними и какую ответственность он на себя берет. Борьба с фашизмом — глубокая тема, имеющая общемировое значение. Позвольте же автору этих строк, чехословацкому кинематографисту, высказать свои соображения по этому поводу, основываясь на опыте кино Чехословакии и собственном подходе к разработке антифашистской темы на экране.

Как практик я не берусь оценивать и обобщать опыт своих коллег в этой области. Однако все же попытаюсь дать читателю представление о существенных, на мой взгляд, аспектах творческого процесса, связанных с антифашистской темой в киноискусстве и, как я полагаю, хорошо мне известных. Одновременно хочу воспользоваться случаем, чтобы поделиться некоторыми мыслями относительно значения этой темы в жизни молодых поколений и рассказать, как я представляю себе ее перспективы, ее место в кинематографе будущего.



Режиссер Иржи Секвенс

Импульсы

Как-то я увидел на экране телевизора такую сцену. Площадь перед имперской канцелярией в Берлине. Адольф Гитлер, облаченный в длинный военный плащ с поднятым воротом, вручает награды пятнадцатилетним мальчишкам в касках. Он покровительственно похлопывает их по щекам, скользит невидящим взглядом по совсем еще детским лицам и задает «программу» построенной в шеренгу молодости: «Смерть!» Быстрая, неизбежная и бессмысленная... Ибо дело происходило в апреле 1945-го, когда до падения Берлина оставалось всего не-

сколько дней. Кстати, это последний кинодокумент, на котором можно увидеть живого Гитлера, а сцена в целом выглядит символическим завершением его чудовищного «выступления» на подмостках истории. ...Пол-Европы лежит в руинах, и миллионы мертвых немо созерцают из могил трагикомический финал мировой драмы под залпы советской артиллерии и автоматные очереди, прорезающие воздух берлинских улиц всего в нескольких сотнях метров от того места, где происходит «торжественная» церемония награждения пятнадцатилетних смертников...

Сама история поставила этот эпилог необычайной эмоциональной силы, а кинокамера зафиксировала его, чтобы представить суду грядущих поколений. Сколько раз мы видели эту сцену за последние 35 лет! Кинематографисты знают ее наизусть. У сотен миллионов зрителей на всех параллелях и меридианах Земли она вызывала за эти годы гнев, ненависть, изумление... Однако не станем обольщаться: нашлись, видно, и такие, кто смотрел ее с удовлетворением или, по крайней мере, равнодушно. Вот о чем не перестаешь думать, видя нынешнее обострение международной обстановки, слыша разглагольствования о неизбежности третьей мировой войны, наблюдая, с каким упорством определенные силы оказывают противодействие любым шагам, ослабляющим напряженность во взаимоотношениях между государствами.

Попробуем представить себе, как могли бы развиваться события на этот раз. Трагедия произойдет мгновенно. Если разразится война, огромные массы людей станут беспомощной жертвой смертоносной, молниеносно действующей техники. Мужество и трусость, верность долгу и предательство, отвага и малодушие, жестокость и милосердие — все это качества, раскрывающиеся в крайних ситуациях, испокон веков служившие мерилom человеческой нравственности. И важно представить, как могут они проявиться в момент подобной катастрофы!

Эрнест Хемингуэй как-то заметил, что в мире есть три вещи, о которых стоит писать: любовь, убийство, война. Конечно, это весьма субъективное мнение. Однако читателя его книг не

удивляет такое откровенное признание. И упоминание о войне — особенно. Ведь именно война дала писателю толчок для создания наиболее серьезных и глубоких произведений. Мы не можем осуждать Хемингуэя, на основании этого символического перечня импульсов к рождению сюжетов обвиняя его цинизме. Поскольку в своем видении мира и человеческих отношений он всегда поддерживал ту сторону в конфликте, возникающем в жизни отдельного человека или общественных групп, которая защищала гуманистические ценности.

Разумеется, Хемингуэй платил дань своему времени, на его творчестве сказалась приверженность определенным философским понятиям, частным следствием которой стал его несколько огрубленный романтизм. Но и за это ему стоит быть благодарным, ибо таков был его путь постижения истины. Время тому свидетель: за годы, прошедшие с момента смерти писателя, мир, к которому он принадлежал, окончательно «созрел» для того, чтобы открыто провозгласить, из утилитарных и отнюдь не сентиментальных соображений, примат силы, созрел для беспощадного «хирургического» устранения всего, что ставит под сомнение пользу силы, для холодного прагматизма, в конечном счете отбрасывающего эмоциональную, возрождающую силу искусства.

Можно спросить, почему я упоминаю Хемингуэя в статье, в которой намереваюсь размышлять о том, как тема войны и мира звучит в последние 35 лет с киноэкрана, как отразилась она в киноискусстве социализма, и прежде всего в чехословацком кинематографе. Привлечение литературной сферы кажется мне в данном случае уместным. Особенно — литературы Запада, поскольку имеющиеся здесь примеры показывают, что в наше время, как и вообще во все времена, настоящий художник (писатель, в частности) рассматривает войну как важнейшее общественное явление всеобъемлющего характера, обязательное для отражения в искусстве.

Не случайно вспомнил я и кинодокумент, относящийся к последним мгновениям «третьего рейха». Апокалипсический ужас, отсюда — ужасающее воздействие этой сцены всплыли в

моей памяти одновременно с другим впечатлением. Весной 1980 года я снова видел те же кадры по телевидению, я смотрел их в обществе нескольких молодых людей. Им было около двадцати. Хроника агонии фашизма вошла в двухсерийную ленту, посвященную 35-й годовщине освобождения Чехословакии Советской Армией.

И я заметил тогда, что из-за частого повторения подобных кинокадров (как выяснилось, и молодежь из моей компании видела описанную сцену не в первый раз) они стали превращаться в привычный символ, который молодые не воспринимают глубоко, как настоящее предупреждение. Возможно, для этого им недостает прямой соотнесенности сегодняшних впечатлений с личными впечатлениями тех лет... Когда бы я ни смотрел похожие сцены — будь то кадры документального или игрового фильма, — я всегда вижу перед собой апрельские дни сорок пятого. До мельчайших подробностей вспоминаю, где я тогда находился, что делал, что чувствовал, чего ждал, кому стремился помочь, что ненавидел, какому риску подвергался. Но самое главное, в таких случаях я всегда воспринимаю происходящее на экране не изолированно: я не могу отделить все это от многолетней драмы, которая началась на нашей земле мюнхенскими событиями сентября 1938 года и закончилась освобождением Праги советскими солдатами 9 мая 1945 года; таков был ее исторически предreshенный финал. Те кадры, в них я ощущаю огромный внутренний драматизм, вписываются в общую систему моих взглядов (в эмоциональном и политическом отношении), они для меня — предупреждение о том, что человечество ждет куда более страшные сцены, если ему не удастся сберечь мир.

А что чувствуют, что понимают они, молодые люди, мои современники? Можем ли мы упрекать их за то, что в их сознании исторические факты, документы времен второй мировой войны иногда сливаются в единое целое с романтизированными гиперболами, которыми пользовались художники, создавая свои творения о войне, начиная с гомеровских поэм, кончая книгами Хемингуэя?

Для нас, для людей, переживших последнюю войну (многие из нас жестоко страдали тогда), впечатления от произведений искусства связаны с личной принадлежностью к военному поколению, эмоциональные потрясения тех лет созвучны переживаниям сегодняшним. Молодые же люди нередко воспринимают книги и фильмы о войне рационально, тем более если повествование сопровождается потоком сухих тезисов, призывами, звучащими неубедительно. Но ведь именно им, нынешним молодым, надо знать, на чьей стороне была правда, им оценивать ход и итог исторического развития. Мы не можем не признать за ними такого права.

Вот почему на нас, свидетелей и участников военных событий, ложится колоссальная ответственность. Для человека творческого, для кинематографиста в том числе, эта ответственность возрастает многократно. На каких сюжетах сосредоточиться, рассказывая о войне, о глубокой и трагической правде того времени? Какие художественные приемы привлечь? Какие гражданские и нравственные цели ставить перед собой?

Признаюсь, одно время я задавался вопросом: не обесценивается ли — от частого повторения — тема второй мировой войны, ставшая традиционной для кинематографий социалистических стран? Не нивелируются ли при этом параметры общественного спроса? Не притупляется ли творческий потенциал самих художников? Излишне было бы приводить сейчас поименный список мастеров социалистического киноискусства, снимавших фильмы о войне. Их произведения, созданные за последние десятилетия, вписали не одну славную страницу в историю национальных кинематографий, во всемирную историю кино. Лучшие фильмы этого цикла всегда отличались национальным своеобразием и одновременно отражали характер кинопроцесса в той или иной стране, что тоже важно. Многие из них созданы именно теми режиссерами, которые сами пережили войну, столь глубоко вошедшую в их судьбу, что они обязаны были обнародовать свое личное свидетельство о ней, рассказать о своем участии в борьбе. Такие картины выражали праведный гнев, звучали исповедью, наполня-

лись философскими размышлениями или анализировали специфические черты национально-го характера в связи с испытаниями военного времени. Общим и неизменным оставалось одно: все наши художники исходили из признания факта политического и морального единства антифашистского фронта, обеспечившего победу в войне. Необходимость объединить в совместной борьбе все силы они в свое время ощутили и осознали на основании собственного опыта — сегодня он определил главную идейную направленность их творчества.

Мне довелось посмотреть множество лент о войне — советских, польских, немецких, болгарских, румынских, югославских, — да и сам я работал над этой темой. И вот, как я уже говорил, в какой-то момент мне стало казаться, что возникает опасность повторов — и не лучше ли теперь ограничиться лишь хроникой, художническим свидетельством, иллюстрацией или реконструкцией исторических событий? Такие мысли приходили мне в голову лет 10—12 назад. Но ведь мир, в котором мы живем, меняется — меняется со временем и наш образ мышления. Ныне, по мере роста циничных милитаристских настроений на Западе, с началом практической реализации политической программы, включающей военный шантаж и ориентированной на ядерную войну, международная напряженность значительно возросла; все с большей отчетливостью я начал понимать, что, мягко говоря, сейчас не самое подходящее время для ухода от тематики минувшей войны, от проблем, связанных с антифашистской борьбой народов.

Почему?

Да потому, в первую очередь, что любое подлинно художественное произведение о войне и ее влиянии на человеческие судьбы и характеры может, при определенных условиях, дать такую трактовку событий прошлого, которая вызывала бы аналогии с современностью, перекликалась бы с настоящим, представляла ценность для будущего. При одном обязательном условии: в основе работы художника должна лежать проверенная современным опытом, подтвержденная вдумчивым анализом сложившегося ныне положения концепция.

Я знаю и верю, что острое ножа, занесенного над миром, которое нет-нет да и сверкнет сегодня в грозных облаках, можно притупить, сплотив разумные силы на планете. Я ощущаю, что искусство возвращается к теме войны не случайно, что этот возврат мотивирован чувством ответственности художника за настоящее и будущее человечества.

Богатство тем и образов, глубина чувств, с которыми мы встретились в таких выдающихся произведениях советской кинематографии, как «Судьба человека», «Летят журавли», «Баллада о солдате», засвидетельствовали перед всем миром, сколь решительно вторглась война в жизнь их героев и авторов. Их сюжеты, весь их эмоционально-выразительный строй, сила актерского исполнения прежде всего позволяют понять, как глубоко пережили советские люди горе и страдания войны, лишения первых послевоенных лет. Эти и подобные им фильмы оставили неизгладимый след в мировом киноискусстве, отразив судьбу личности, вовлеченной в события исторического масштаба, происходившие в годы войны; в глазах всех людей (особенно — народов западных стран) они продемонстрировали высокую степень самопожертвования, суть человеческих трагедий, вызванных войной, необыкновенную чистоту и мощь человеческих чувств, проявившихся в огне военных испытаний. Многоплановую традицию советского военного фильма достойно завершила киноэпопея «Освобождение», фильм-хроника, показавший вклад советского народа в борьбу за будущее Европы и всего человечества.

И все же в определенном смысле эта важнейшая тематическая область представляется мне на сегодняшний день исчерпанной. Не в отношении ее основной проблематики, разумеется, а в подходе к ней. Кто первым откроет тайну новых элементов сюжетосложения, новых драматических поворотов и конкретных приемов художественной выразительности, продолжая разработку военной темы? Кто освоит еще оставшиеся нетронутыми области ее огромного тематического богатства? Кто отважится охватить всю эту необъятную сферу от полюса до полюса: на одном — последняя ми-

ровая война, на другом — будущее человечества, которому грозит «ядерно-компьютерная» гибель? Кто поможет сегодняшним молодым людям до конца понять причинную связь между сценой из хроники, где Гитлер широким жестом посылает мальчишек на смерть в апреле сорок пятого, и безликим цинизмом зловещих политиков, угрожающих поставить мир на грань массовой ядерной катастрофы?

Вот основные импульсы к размышлению о путях и перспективах военной темы в нашем киноискусстве, исходные соображения, проясняющие, в самых общих чертах, почему и как снимались и продолжают сниматься фильмы о войне, завершившейся 35 лет назад, произведения, затрагивающие проблематику, которая для кинематографа мира социализма может считаться классической. И — требующей продолжения поисков.

Размышления

Прежде всего я чувствую потребность, даже необходимость объяснить, в основном — молодежи, смысл и характер работы в этой тематической области. Почему режиссеры берутся за постановку картин о военном времени, о времени трудной и длительной борьбы с фашизмом? Дело, разумеется, не в конъюнктурных соображениях, не в возможности получить солидную финансовую поддержку своего проекта и тому подобное, хотя, допуская, кто-то, возможно, и руководствуется такого рода «аргументами». Стоит ли говорить, что подобный подход характеризует гражданскую и творческую позицию режиссера не лучшим образом. Но отнюдь не это обстоятельство является предметом моих размышлений. Мне хотелось бы рассказать о мотивах серьезных и ответственных. По личному опыту знаю, что работа над фильмами, о которых мы сейчас говорим, трудна, изнурительна. По многим причинам. Во-первых, исходя из задач нашего социалистического искусства, картина о войне, о вооруженной борьбе — это не только картина о событиях военного времени. Хотя даже их простое воспроизведение на экране, будь то фронтовые эпизоды или сцены, дающие представле-

ние о нелегальной деятельности антифашистов в тылу, само по себе является необычайно сложным. Требуются тщательная продуманность деталей, точная стратегия и тактика выстраивания каждой части произведения. Пусть перед камерой и не умирают по-настоящему, но все же достоверность изображаемого напрямую зависит от того, насколько ответственность постановщика сродни ответственности командира на поле боя. Однако это лишь одна сторона дела, касающаяся непосредственно процесса съемок. Куда более важно найти и действенный ключ, концепцию произведения в целом.

Первоначально такой ключ дается в сценарии. Сценарий, с его записью происходящего, монологами и драматургическими ходами, объективно является как бы инструкцией и надежным проводником в сложном лабиринте конфликтов, перипетий и катарсиса действия, наброском характеров персонажей. Однако в субъективном плане, с позиций режиссера, от сценария требуется нечто большее. Даже нечто гораздо большее! Сценарий должен пробуждать в режиссере безусловную веру в его содержание, в его идею. Выдвигая это требование, я полемизирую с приверженцами метода, некогда весьма распространенного не только у нас в Чехословакии, но и во всем мире: режиссера «прикрепляли» к определенному сценарию в зависимости от выбора и финансовых ресурсов продюсера. Думаю, в наше время такое невозможно даже при создании комедий. Что же касается фильмов, цель которых — вскрыть на примере отдельных судеб и поведения человеческих коллективов смысл социальной борьбы, военного конфликта, проникнуть в самую их суть, — то при работе над ними субъективное совпадение позиций режиссера с идейными посылами сценария абсолютно необходимо. Я уже упоминал о том, что в данном случае особое значение приобретают личные впечатления, их преемственность, возможность передачи их другому поколению; именно личные впечатления помогают найти верный путь к художественному решению, дать правильную оценку чувств и поступков героев.

Позволю себе остановиться в этой связи на

собственном опыте. Я родом из Брно, центрального города Моравии, второго по величине в ЧССР. Брно — красивейший город, я прекрасно знаю его окрестности, где можно вести натурные съемки любого фильма почти с полной гарантией, что зритель ощутит достоверность воспроизводимого на экране. Но меня больше занимает достоверность отображения исторической проблемы, связанной с судьбой многих людей: в 1934—1935 годах и позже, до самого сентября 1938-го, когда в результате мюнхенского сговора Чехословакия за один-единственный день утратила свои границы, вдоль которых стояла вооруженная, хорошо подготовленная армия, лишенная возможности воевать, мне приходилось наблюдать, болезненно переживая, как друзья детства, с которыми я играл, ходил в школу, в кино, в театр, теряют свое лицо. Я видел, как они под влиянием родителей, угодивших в сети фашизма, менялись со дня на день. Я видел, как молодые люди сперва удивлялись событиям, происходившим у них на глазах и даже при их участии, а после вовлекались в них целиком.

Первое столкновение с заразой фашизма, столкновение, поразившее душу юноши, впервые узнавшего, что такое неприкрытая жестокость, — сильнейший драматический момент на-

чала моей биографии. Современное молодое поколение не пережило и не может пережить ничего подобного. Мое поколение молодежи, жившей в Центральной Европе в конце 30-х годов, стало свидетелем подготовки к катастрофе, происшедшей позже, и сама атмосфера тех лет заложила в нас предпосылки для формирования активной антифашистской позиции. Будучи совсем еще юными, мы — в спорах и борьбе — прошли «школу», которая помогла и заставила наметить четкий выбор: с кем идти и против кого бороться. Именно поэтому, задумываясь о сегодняшнем дне и будущем, я хотел бы предупредить молодежь о грозящей всем нам опасности катастрофы — я ищу путь, как объяснить, а не внушить, как эмоционально воздействовать на молодого зрителя, как выразить себя наиболее понятным образом, чтобы предупреждение не осталось без внимания. В искусстве нет ничего более прекрасного и ценного, чем очевидное, ясное содержание, выраженное в ясной форме...

Упоминая о своем детстве, о пережитом в юные годы, я хочу объяснить, что привело меня к созданию тех или иных фильмов. Объяснить, что, на мой взгляд, художник, работающий в кино, всегда чувствует себя обя-



«Непобежденные»

занным высказать свое отношение к эпохе, используя свои личные впечатления. Я отношусь к поколению, которое вступило в войну совсем юным и возмужало во время войны. Некоторые ее события оказали на нас столь глубокое впечатление, что возвращение к ним с позиций накопленного опыта, по прошествии ряда лет было совершенно закономерным. Для меня такими событиями были мюнхенский сговор в сентябре 1938 года, вторжение нацистов на нашу землю 15 марта 1939-го, покушение на Гейдриха 27 мая 1942 года, за которым последовало уничтожение деревни Лидице. Меня притягивали эти сюжеты, и я рассказал об этих событиях в двух фильмах, чувствуя огромную личную ответственность и одновременно важность своих прошлых впечатлений и переживаний. Я имею в виду фильмы «Непобежденные» (1956) и «Покушение» (1965). Мне хотелось бы остановиться на них подробнее, показав на их примере, каким огромным вкладом в творческую работу режиссера становится его личный эмоциональный опыт.

В основу картины «Непобежденные» лег факт, наглядно отразивший ситуацию в Чехословакии после мюнхенского предательства. В фильме рассказана полная драматизма история группы солдат чехословацкой армии, не сложивших оружие перед фашистами. Эти события действительно имели место в ночь с 14 на 15 марта 1939 года в городе Фридек в Моравии.

После капитуляции чехословацкого правительства, возглавляемого Гахой, передовые части гитлеровских войск должны были без боя занять всю территорию Чехословакии. Во Фридеке они были встречены огнем, открытым героическим гарнизоном. Горстка солдат была обречена на гибель, но ее символический бунт против капитуляции, проявление патриотических, героических чувств и устремлений свидетельствовали о высокой нравственности воинов. Помню, что тогда, в марте тридцать девятого, весть об этом случае разнеслась по стране. Народ, горячо желавший, чтобы пример фридекских солдат не остался единственным, возвысил героический эпизод до легенды, дополнив его своей активной творческой фан-

тазией. Ведь в те минуты, когда в стране царил хаос, никто, в сущности, не знал, что и как происходило на самом деле в небольшом городке, за сотни километров от центра Чехословакии. Это была фантазия в антифашистском духе, народная, политически активная фантазия. По сути, в данном случае в массовом масштабе проявился метод творческого осмысления действительного факта как импульса к акту творчества. Произошло резкое столкновение сил добра (наших, национальных) и сил зла (фашизма), столкновение «полюсов», до предела заряженных противоположной идеологией. Это был уже не спор, это была борьба. Подтвержденные свидетельства очевидцев, события во Фридеке позже выявили свой истинный масштаб и смысл: они навсегда вошли в историю нашего антифашистского Сопротивления. Поэтому я и снял об этом фильм, который, как я надеюсь, и сейчас еще не утратил своего значения.

Но почему же я упоминаю о фридекском эпизоде в связи с проблемой творческого подхода к антифашистской тематике в фильмах, снятых через много лет после поражения фашизма? Тогда, в марте тридцать девятого, будучи семнадцатилетним юношей, я даже не предполагал, что через полтора десятка лет я обращусь к своим переживаниям того времени, работая над фильмом. Но я хорошо помню, как потрясло нас это событие, ставшее символом Сопротивления, вдохновившее нас и вселившее надежду на то, что действительно произошло через несколько лет и закончилось в мае 1945 года победой над фашизмом. Именно моя личная эмоциональная причастность дала мне впоследствии право и смелость воплотить этот символический эпизод нашей истории на экране. И если 24 года спустя после его создания фильм «Непобежденные» появляется на экранах нашего телевидения в годовщину тех далеких событий, можно, видимо, сказать, что его судьба подтверждает необходимость преемственности личных впечатлений, их творческую силу.

Вторым фильмом, отразившим исторические события 40-х годов в Европе, было «Покуше-

ние». Мы снимали его в 1963—1965 годах, и он был закончен к 20-й годовщине окончания второй мировой войны. Картина была отмечена Золотой медалью на IV Международном кинофестивале в Москве, она демонстрировалась во многих странах мира.

Подлинные исторические события определили форму фильма. История сама выстроила вокруг покушения на Гейдриха, фашистского гауляйтера Чехии, такую пирамиду полных драматизма коллизий, что нам пришлось прибегнуть к методу строгого отбора «драматургического материала» вместо того, чтобы самим выстраивать фабулу. В этом смысле работа над «Покушением» существенно отличалась от работы над «Непобежденными». Собственно говоря, «Покушение» по его художественному, образному решению представляет собой попытку документальной реконструкции. Этот черно-белый фильм снимался непосредственно в местах событий, в Праге и Берлине. Особое внимание мы уделяли деталям костюмов, реквизиту, мебели. Воспроизводя военные столкновения, работая над мизансценами некоторых исторических эпизодов, мы пользовались кино- и фотоархивами, стремясь как можно более точно передать историческую действительность. Вот то, что касается внешней достоверности фильма.

Но гораздо сложнее было решить более важную проблему, связанную именно с тем, о чем я теперь пишу, — с гармоническим использованием личных впечатлений и эмоциональных реакций при решении задачи в историческом плане. Уничтожение деревни Лидице, кровавая расправа с ее жителями — событие, полное такого трагизма, что оно в то время приковало внимание мировой общественности к Праге, к Чехословакии, оккупированной фашистами. По своим последствиям покушение на Гейдриха было ужасающе реальным фактом, полностью лишенным какой бы то ни было романтической окраски. Народной фантазии, рождающей легенды, здесь не нашлось места. Жесточайшие меры оккупационных властей, списки казненных, сожжение Лидице (само название деревни стиралось на картах, вычер-

кивалось из географических справочников) — все это было неожиданно и потрясало своей чудовищностью. Целых две недели после того, как 27 мая 1942 года в 10 часов 20 минут два чехословацких парашютиста бросили бомбу в машину Гейдриха, вся страна подвергалась жестокому террору. Были арестованы десятки тысяч людей. Фашисты пытались напасть на след патриотов, осуществивших акт возмездия, они угрожали, казнили, обещали крупные суммы... Помню, как по домам ходили агенты полиции, показывая фотографии велосипеда, портфеля и мужской спортивной кепки — это были предметы, брошенные на месте покушения. И каждый должен был поставить свою подпись под заявлением, что эти предметы он никогда не видел и не знает, кому они принадлежат. Наконец, фашистам удалось обнаружить место, где скрывались участники боевой группы. Церковь, где они нашли убежище, была окружена... Бой шел не на жизнь, а на смерть. Когда у оборонявшихся кончились патроны, они были затоплены в усыпальнице храма, в подвале, водой из пожарных шлангов. Уровень воды поднимался все выше — и вот прозвучали последние выстрелы, оборвавшие жизнь героев...

Когда через 32 года я начал снимать «Покушение», то оказался в парадоксальной ситуации: именно в силу огромного объема и даже излишка документального «драматургического материала» вокруг центральных событий не оставалось места для введения в ткань фильма личных впечатлений. Разного рода обстоятельств и конфликтов вокруг покушения на Гейдриха было так много, что возникла необходимость тщательно взвесить, перебрать весь материал, устранить все побочные мотивы, одновременно сумев высказать свое, авторское отношение, свою боль. Избранный нами стиль требовал цельности, и это заставило отказаться от эмоционального обыгрывания отдельных моментов фабулы, выстраивая в определенном порядке подлинные исторические события, которые уже сами по себе обладали силой драматического воздействия.

Приведу пример. Покушение на Гейдриха произошло, когда он проезжал в машине один

из перекрестков фешенебельного района вилл пражских богачей. В результате долгих наблюдений за маршрутами поездок гауляйтера был разработан план, по которому его предполагалось убить очередью из автомата; автомат был спрятан на скамейке в близлежащем сквере и накрыт пиджаком. После тщательных тренировок парашютист мог бы провести всю операцию даже с завязанными глазами. И вот произошло невероятное: в тот момент, когда покушавшийся подбежал спереди к медленно поворачивающейся машине и нажал на спуск, автомат дал осечку! Второй участник покушения бросил в машину бомбу, которая взорвалась, смертельно ранив Гейдриха. Помню, как обычно во время демонстрации фильма в этот кульминационный момент по залу пробегал шум недоумения и разочарования. Зрителям казалось невероятным, что автомат не сработал. Нужно сказать, что никто и никогда не возражал против такого «преувеличения», ибо утром 27 мая 1942 года все происходило именно так. Но я неоднократно приходил к мысли о том, что, если бы снимали обычный фильм с придуманной фабулой и наша творческая фантазия вынесла бы на экран подобную драматургическую «натяжку», то уже на стадии работы над сценарием любой разумный редактор воспрепятствовал бы столь своевольной игре на эмоциях зрителя; он назвал бы такой ход спекулятивным измышлением, преувеличением... Но ведь это произошло на самом деле, это исторический факт, и это придавало делу совсем иной оборот: со столь ярким фактом не могли соперничать даже мои личные, достаточно яркие воспоминания о том, какова была атмосфера тех дней. А они были особенно ясными именно во время работы над фильмом.

Еще один пример выразительного решения, подсказанного жизнью. Покушавшиеся на Гейдриха прожили несколько дней в усыпальнице храма, они ночевали в углублениях, вырубленных в стене и предназначенных для гробов умерших монахов бывшего монастыря. Сама историческая правда предложила в высшей степени эмоциональное и зрелищное решение: усыпальница, затопленная водой, превра-

тилась в смертельную ловушку, и был из нее только один путь — в могилы, заготовленные сотни лет назад! Настоящий сценический парадокс, полный драматизма контрапункт, обладающий действенной силой символа. Такое трудно было придумать, но нам достаточно было лишь воспроизвести действительность. Так уж случается, что иногда жизнь и история необычайно «пластичны». Допустим, что такая развязка могла бы родиться при следовании определенной творческой концепции — в таком случае и у авторов, и у их судей, видимо, хватило бы такта, чтобы отвергнуть столь эффектную концовку. Но ведь все это происходило в действительности!

Далее: в беседах с очевидцами событий, например, с теми, кто в момент покушения находился в непосредственной близости от перекрестка, с персоналом больницы, куда был доставлен Гейдрих и где он через несколько дней умер, со слугами и работниками хозяйства Гейдриха, с некоторыми лицами, лично знавшими гауляйтера и адмирала Канариса, с товарищами парашютистов из боевой группы, осуществившей покушение, было установлено такое огромное количество новых фактов, столь же интересных, сколь и потрясающих, что их хватило бы еще на семь фильмов об этом ключевом драматическом событии в истории чешского национального Сопротивления.

Почему я так подробно остановился на некоторых моментах, связанных с созданием фильма «Покушение», которые сегодня, на первый взгляд, не кажутся столь существенными в сюжетном и стилевом отношении, однако, несомненно, отражают идейную направленность произведения? Я отважился на это потому, что мне во всех подробностях известна история его возникновения, и я счел возможным использовать свой опыт в статье, где речь идет об отображении темы второй мировой войны на экране. Помню, как впервые задал себе вопрос: чем меня притягивает этот фильм? Является ли он чередой накопленных историй захватывающих фактов, неожиданных переплетений обычной жизни с элементами приключенческого жанра или же он все-таки дал мне возможность высказать свои, личные эмоциональ-

ные впечатления от событий, которые когда-то, еще до Мюнхена, потрясли ребячью душу и подготовили ее к «практическому уроку» фашизма — к уничтожению Лидице? Нет, именно идея помогла создать «Покушение» таким, каким этот фильм увидел зритель. Когда я говорю «идея», то хочу подчеркнуть логичность развития событий в Европе — особенно в Центральной и Восточной — после победы Советского Союза над фашизмом. Правда, которую мы, совсем еще молодые люди, скорее инстинктивно почувствовали в годы войны, в послевоенные годы, после полной и окончательной победы над фашизмом стала выявляться в совершенно реальной форме — возникли социалистические государства. Рождались новые экономические, а за ними — общественные и культурно-политические отношения. Но одновременно происходила концентрация сил у полюса, противостоящего прогрессу; и этот полюс ныне увеличивается в размерах, меняется качественно: под угрозы поставлены гуманное содержание жизни, свобода и само существование человечества, историческое будущее мира, как мы его себе представляли в наших мечтах и надеждах во время последней войны, из которой вышли победителями.

Мне хочется остановиться на противоборстве, которое пока редко выливается в явные формы. Как это происходит конкретно, например, в кино? Мы в Чехословакии пережили особый период — если я и говорю о нем, то потому, что, по моему мнению, так называемая «новая волна» чехословацкого кино в начале 60-х годов, с ее стремлением к поиску, дала ряд положительных результатов; ведь любой продукт творчества, «провоцирующий» зрителя, обладает положительными чертами уже в том смысле, что он заставляет задуматься, оправдана ли эта «творческая провокация» и достаточно ли четко она проведена. Однако этим его априорное преимущество исчерпывается. Остальное — дело безжалостной проверки истинной художественной ценности. И нужно отметить, что некоторые произведения чехословацкой «новой волны», на оценку которых в момент их появления влияла общая атмосфера культурно-политической жиз-



«Покушение»

ни, а вовсе не стремление выявить их художественные достоинства, возносились в то время незаслуженно лишь потому, что являли собой как бы «визитную карточку» якобы антиконформистского искусства. Таким образом, спор о новом кино не стал спором о его художественных ценностях, превратившись в спор о политике. Критики «конформизма» сами откровенно пускались по сомнительному пути — тогда это было модно: делать одно, а выдавать это за другое, используя личину, раскрашенную яркими красками...

Не один фильм, снискавший тогда успех, ныне забыт. И если сегодня, через много лет, у нас в Чехословакии демонстрируются некоторые фильмы, созданные в те годы, то это именно такие фильмы, которые уже тогда отличались истинной ценностью, не утратив ее и по сей день. Но не будем забывать, что целая обойма эпигонских произведений, эрзацев, которым в свое время пелись дифирамбы, стала всего лишь атрибутом прошлого...

Я возвращаюсь к этому периоду, о котором столько говорил мир и которому не всегда да-

валась верная трактовка, в связи с темой, занимающей центральное место в моих размышлениях, вовсе не оттого, что мне хочется вспомнить давно забытые споры. Он интересует меня только потому, что суть разгоревшегося тогда спора заключалась в критике нашей идейной позиции. Что под этим имелось в виду? Лично я считаю, что каждый творческий акт совершенно логично является выражением идейной позиции художника. Например, что мы все, кинематографисты социалистических стран и честные художники всего мира, хотели сказать своими фильмами, снятыми на тему прошедшей войны и борьбы с фашизмом? Кредо каждого автора, в самом общем виде, таково: я страстно желаю, чтобы зритель узнал, понял и разделил мой взгляд на эпоху, людей, события, расстановку сил, чтобы он ненавидел вместе со мной, чтобы он принял протянутую мною руку, чтобы он с уважением отнесся к моей оценке. Если в моем представлении война, столкновения на поле боя, отношения между людьми, командующими, государственными деятелями, подпольщиками, предателями и трусами таковы, какими я показываю их в фильме, если я оцениваю результаты их конфликтов так, как это звучит с экрана, — это значит, что я откровенно, заинтересованно знакоблю зрителя со своей гражданской позицией.

Что же это такое — гражданская заинтересованность, общественная активность, «ангажированность»? Мне кажется, тут каждое понятие означает нечто само собой разумеющееся, это всеподчиняющий элемент любого серьезного, гуманного, заслуживающего внимания произведения искусства. Он появился с возникновением письменности и художественного творчества вообще, с тех пор, как художники начали отражать жизнь общества художественными средствами. Разве «Одиссея» Гомера — не общественно значимое произведение в смысле приверженности автора силам добра в противовес силам зла, его четкой позиции в отражении борьбы «света» и «тьмы»? А Дантов «Ад», «Дон-Кихот» Сервантеса, произведения Шекспира и Чехова, «Бро-

непосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Белая болезнь» и «Мать» Чапека?

Общественную значимость произведения при его определенной гражданской направленности я понимаю как непосредственный, потенциальный компонент любого серьезного художественного произведения. Стало быть, сюжеты и сценарии, фильмы, несущие принципиальные идеи, ставящие вопросы о смысле жизни на земле, об отношениях между людьми — в обществе и в личной жизни, — не могут не быть и логически являются общественно значимыми, идейно обособленными. Но у этого понятия есть и другая сторона. Чрезмерно частое, неумеренное подчеркивание качества идейности чревато его превращением в предмет спекуляции. Мы нередко бываем свидетелями явлений такого рода. Но я не могу себе представить, чтобы холодное, рассудочное, спекулятивное стремление к социальной значимости могло быть неотличимо от истинно творческих стремлений и усилий. Все фильмы (и не только фильмы), «сконструированные» таким образом, сразу же выдают намерения автора. Аналитический подход, четкая позиция в трактовке общественных явлений должны соединяться с эмоциональностью, взволнованностью. Мне кажется, что вне страстного отношения к тому, что ты хочешь сказать, не может возникнуть социально значимого произведения.

Может быть, именно здесь содержится ответ на вопрос, почему еще не вполне успешна наша борьба за духовный мир молодого поколения 80-х. Непоследовательность взглядов молодежи, нередко проявляющаяся тяга к «ценностям» буржуазного Запада — причины этого, вероятно, нужно искать в недостаточно высоком уровне художественного воплощения нашей гражданской позиции, нашей идейности.

Я заметил, что в последнее время в дискуссиях и спорах на темы творчества мы как-то стесняемся анализировать характер художественных произведений в этом плане. Может быть, мы поступаем так из опасения, что подобный анализ умалит эстетические достоинства и общественно-политическое значение нашей работы? Зададим себе откровенный вопрос:

может ли вообще мало-мальски серьезный творческий процесс проходить вне идейной программы? Такого не было никогда! Каждая творческая личность не бессознательно, а сознательно передает в своем произведении собственный взгляд на общество, на его состояние, развитие, будущее. В каждом художественном произведении выражен личный взгляд автора — в откровенной, зашифрованной или наивной форме. Снимая фильм о любви двух людей, разделенных войной, я выявляю свою позицию — позицию противника войны, ее бессмысленности, ее ужасов, и мое страстное желание — чтобы зритель понял мою точку зрения и разделил ее. Снимая фильм об одном из городских районов 80-х годов, где живут новоселы, обманывающие, поносящие и обкрадывающие друг друга, завидующие друг другу и демонстративно пренебрегающие основными этическими и эстетическими правилами межчеловеческих отношений, я выявляю свою позицию — высказываю свои идейные взгляды. И мое страстное желание — чтобы зритель понял мою точку зрения и разделил ее.

Так можно было бы продолжать до бесконечности, приводя бесчисленные аргументы в пользу органической связи идейной, то есть политической, позиции автора с его художественно выраженной исповедью. Гражданская, общественно значимая позиция всегда должна присутствовать в полноценном произведении искусства, и было бы неправомерно с этим спорить. Нужно лишь вести разговор в открытую и обозначать творческую программу именно так, как это задумано автором! Ведь явная идейная программа прослеживается во всех значительных произведениях мирового кино на протяжении всей его истории. Это в равной степени относится и к революционным фильмам советских кинематографистов, и к комедиям в стиле «крейзи». Она присутствует и в произведениях итальянского неореализма, французской «новой волны», чехословацкой и польской кинематографий 60-х годов, в фильмах социалистических кинематографий сегодняшнего дня. Естественно, художник подвержен разным влияниям, он жи-

вет не на необитаемом острове, а в гуще событий, в своем государстве; он — творящий субъект, зависящий от системы отношений, личных и производственных. Но где бы он ни жил, где бы он ни творил, у него всегда есть возможность с помощью художественных средств выразить свои устоявшиеся идейные взгляды. Нет, кинематографии социалистических стран не кружат по заколдованному кругу и не чахнут в стоячих водах, а их художники не отвешивают раболепные поклоны своим работодателям, как это часто бывает в другой половине мира! Наши кинематографии — кинематографии постоянного поиска, творческих споров. Остается лишь нам самим быть честными по отношению к себе, достаточно великодушными и в то же время строгими, чтобы защитить истинные ценности и поддерживать истинный поиск, а не спекулятивные разглагольствования.

Мои размышления вовсе не претендуют на то, чтобы полностью охватить все аспекты, причины и исторические корни связей, выявившихся в произведениях социалистических кинематографий, связей давних и не столь давних времен с сегодняшним днем, когда пульс современной жизни бьется учащеннее, полнее и не располагает к сентиментальности. Ясно одно: все громче слышен призыв к упрочению добрых отношений между людьми, глубоко затрагивающий их чувства. Да не устанем мы призывать к утверждению истинных нравственных ценностей в современном перенасыщенном техническими средствами мире!

Мне хотелось бы завершить свои заметки раздумьями о молодежи — о молодежи, работающей с нами, и о молодежи, которая смотрит наши фильмы.

Будущее

Начнем со статистики. Мне неизвестно в точности, как обстоят дела в других социалистических странах, но у нас, в Чехословакии, в последние годы растет процент молодых людей среди кинозрителей. Случайность ли это, наша особенность или следствие логического

развития событий? Во-первых, объяснение можно найти в существовании телевидения, в 80-е годы занявшего прочное место в нашей жизни. Наличие телевизора практически в каждой семье, в общежитиях, школах, сельских клубах, залах ожидания, гостиницах и ресторанах — короче, всюду, где мы бываем, — это не только достоверный социологический показатель высокого технического развития нашего века; это явление приобрело новый социально-культурный аспект, о котором трудно было говорить всего каких-нибудь 15—20 лет назад. Телевидение из простого средства массовой информации превратилось в художественное средство, для которого сегодня характерен целый ряд специфических художественных приемов. Все это имеет далеко не второстепенное значение. Это объясняет нам, почему в кинотеатры стали реже ходить представители старшего поколения: большую часть времени они проводят дома, хорошо зная, что почти все интересующие их фильмы рано или поздно будут показаны на телеэкране (по крайней мере, это характерно для ЧССР). Это нужно учитывать. Молодые же люди в возрасте 16—22 лет, у которых нет особого стимула оставаться дома, напротив, чаще ходят в кино.

Телевидение 80-х годов демонстрирует перед зрителем и предоставляет художнику такой арсенал художественных средств, который не уступает богатству средств кино. И это тоже частично отвечает на вопрос об ответственности за воспитание молодого поколения в духе нашей морали и общественных взглядов. Программа передач телевидения на Западе существенно отличается от нашей. Инфильтрация общественно-политических взглядов, присущих нашему обществу, которые отражены в комментариях, последних известиях, в художественных передачах, является очень действенным принципом общения между теми, кто стоит по другую сторону камеры, и теми, кто сидит дома перед телевизором. Поэтому я, с позиций сегодняшнего дня, считаю работу на телевидении очень нужной и важной. Когда-то бытовало мнение (я считаю, весьма ошибочное), что работа кинематографиста на телевидении не требует

от него больших творческих усилий. Интересно, однако, что его придерживались те, кто и в кино не слишком ярко проявил свое чувство ответственности. Кинематографисту, пришедшему на телевидение со своими творческими планами, необходимо познакомиться с драматургическими и постановочными законами телевизионной формы, максимально расположить себя к этому наиболее современному средству художественного самовыражения и попытаться проникнуть в его специфику. В последние годы ведущие кинорежиссеры мира блестяще проявили себя на телевидении — Бергман, Росселини, Герасимов, Феллини и ряд других. Телевидение прочно вошло в арсенал художественных средств, творческой лаборатории художника. А чего стоит сознание того, что лишь за один вечер сделанную тобой работу видит несколько миллионов зрителей! Но вместе с тем — какая ответственность! Мне посчастливилось на практике убедиться в том, о чем я пишу: я поставил два больших телесериала. Один — 13-серийный, второй — 30-серийный (каждая серия длится 50 минут, то есть представляет собой полнометражный фильм). Итак, приобретя некоторый опыт работы на ТВ, я начинаю понимать, насколько естествен и логичен был мой путь на телевидение, я начинаю критически — чаще самокритически — относиться к смещению языка кино и языка ТВ, я начинаю понимать, до какой степени возможен их симбиоз и где границы, которые нельзя переходить.

А актеры? Телезритель любит смотреть им в глаза. Он следит за движением их губ — если им есть что сказать. Наиболее впечатляет зрителя своеобразие актерского лица. Поэтому я благодарен тем актерам, которые способны удерживать внимание зрителя, его интерес, сообщая ему при этом программу идей. Роль телевизионного режиссера в показе особенностей лица актера строго лимитирована. Отпадает возможность сыграть на чисто кинематографических эффектах, воздействовать с помощью монтажа. На телеэкране — лишь рот и глаза актера. Чем ближе камера, тем большие возможности открываются перед зрителем для восприятия сообщаемого. Доходчивость в эти

моменты зависит лишь от индивидуальных способностей актера, от его умения взять на себя ответственность за всех, включая режиссера, и играть. Как во время скрипичного соло крупного оркестрового произведения, когда дирижерская палочка спокойно лежит на пульте, а все внимание зала приковано к солисту. И он либо зачаровывает, либо разочаровывает.

Что такое кино сегодня, чего оно может достичь и до какой степени повлиять на зрителя, хорошо демонстрирует успех прекрасного фильма «Великая Отечественная». Этот многосерийный фильм, снятый с учетом реальных возможностей и специфики ТВ, победоносно прошествовал по экранам мира, сыграл огромную политическую, идейную, воспитательную роль, внес огромный вклад в борьбу за моральный облик молодежи, особенно западной. А ведь еще 15—20 лет назад не могло бы возникнуть даже идеи такого фильма, не говоря уже о его создании. Спасибо советским кинематографистам за эту работу!

Таким образом, размышляя о будущем кинематографии, мы неизбежно приходим к мысли о необходимости соединения специфического языка кино, используемого при создании фильмов о прошлой мировой войне, ее причинах, жертвах, результатах, со специфическим языком телевидения. Сегодня это представляется логичным, причем преимущество на стороне более современного средства массовой коммуникации — телевидения. Все мы, не желающие забывать о войне, возвращающиеся к ней в своем творчестве, располагаем ныне и будем располагать в будущем — далеком и близком — двойкой возможностью: работать в кино и на телевидении. Остается главное. О чем и как снимать наши фильмы, которые в 80-е годы, отстаивая новое лицо человечества, будут вновь возвращаться к важнейшему конфликту нашего века — к борьбе европейских народов против фашизма.

Признаюсь, что я частенько, не преследуя никаких практических целей (вроде написания данной статьи), задумываюсь о том, что я обязан в творческой форме поделиться своими впечатлениями и воспоминаниями дет-



«Покушение»

ских и юношеских лет. Не потому, что конфликты в этом возрасте носили романтический характер, не потому только, что открылась бы возможность передать колорит той эпохи — обстановку, костюмы, и не потому, что многие сцены могли бы получиться захватывающими. Я хочу бросить полемический вызов тем, кто, по незнанию или вполне сознательно, провозглашает: «Довольно военной тематики!» Главное, найти такой кино- (или теле-?) язык, с помощью которого можно было бы не просто проиллюстрировать свои мысли и образы. Не повторяться! Искать в кино и телевидении 80-х годов средства художественной выразительности, которые помогли бы вступить в живой диалог со зрителем, с молодым зрителем — в первую очередь. Идейное и нравственное наследие нашего военного прошлого должно преломиться в нашем творчестве таким образом, чтобы чувства и мысли, которыми мы хотим поделиться с современниками, глубоко проникли в их души, захватили и взволновали их. Не стоит забывать, что кино Запада зачастую успешно использует широкие возможности экрана, проповедуя нормы жизни и

принципы буржуазного общества в интересной, броской форме. Нам же необходимо вскрывать средствами киноискусства существо нашей правды, нашей морали, огромную действительную силу наших идей.

Наблюдая сегодня жизнь другой половины мира, без труда замечаешь стремление лишить повседневное человеческое существование глубоких чувств, сильных эмоций. Это отражается и в трактовке исторических событий, в частности, тех, о которых мы сегодня ведем речь. Часто можно услышать, что такой холодный, даже «хирургический» подход к окружающей нас жизни является следствием чрезмерного технического прогресса нашей цивилизации. Да разве техника может стать причиной нравственной, социальной и эмоциональной деградации внутреннего мира человека? Смирившись с фатального смысла термином «компьютерный синдром», мы вынуждены будем отказаться от сущности человеческого гения, тысячелетиями любившего и ненавидевшего, боровшегося и страдавшего — в общем, живущего той самой терпкой горьковской «принадлежностью к роду человеческому», борьбой за достоинство человеческой личности. Я считаю, что сегодняшнее кино и телевидение должны идти по пути поиска связей классического гуманистического наследия искусства всех времен с новым лицом современной цивилизации. Приведу пример: пусть наковальня как техническое средство устарела, но разве молот перестал быть от этого выразительным символом человеческого труда? Пусть на полях трудятся хитрые машины, обрабатывающие урожай прямо во время жатвы, но разве серп от этого теряет свое древнее символическое значение, столько раз использованное в искусстве, особенно в поэзии? Точно так же тема наших дедов, отцов, наша тема, тема решающей войны этого века, тема единения прогрессивных сил в борьбе против фашизма в 30—40-е годы не должна стать и не станет в годы 80-е темой исчерпанной, мертвой, чуждой молодым людям — тем, которые сами стоят за камерой, и тем, которые сидят перед кино- и телеэкраном.

Итак, нам остается придерживаться посто-

янной аксиомы художественного творчества — стремиться высказать как можно большему числу людей свои взгляды на современное состояние мира, делиться с ними тем, что вызывает у вас волнение, смех, плач: поддерживать и развивать идейные традиции — демократические, социалистические, подвигнувшие наше поколение на создание произведений о последнем пятидесятилетии нашей истории, о борьбе с фашизмом.

Общаясь с творческой молодежью, со студентами ФАМУ (кинофакультет Пражской академии изящных искусств), я постоянно ощущаю, насколько это важно — терпеливо и вдумчиво выявлять связь между прошлым и настоящим. Мы должны делать это, не уклоняясь от возложенной на нас ответственности, трезво и всесторонне анализируя реальное положение вещей, отдавая себе отчет в том, насколько велика ныне опасность, нависшая над человечеством. Последствия научно-технического прогресса, достигшего в наши дни необычайно высокого уровня, разнообразны и неоднородны по своему характеру: они обогащают человека, расширяя его способы овладения миром; они же, в иных условиях, привели к созданию невиданных дотоле средств массового уничтожения; и они, наконец, дают художнику материал и практические возможности для создания значительных произведений искусства.

Наш долг, наша обязанность, независимо от того, к какому поколению мы принадлежим, использовать эти возможности. Мы, старшие, должны, повествуя о событиях истории, о минувшей войне и антифашистском Сопротивлении, в частности, показать, на чьей стороне была правда, какие общественно-политические силы обеспечили Великую Победу над фашизмом. Обязанность молодых — глубоко постичь эту правду, связать смысл героической борьбы прошлого с нашим сегодняшним днем и во имя этой правды строить будущее.

Прага

Перевод с чешского Н. Зимяниной

Ольга Боброва

Советское кино глазами итальянцев

Фестиваль в Пезаро и его резонанс

Небольшой городок на берегу Адриатического моря, окруженный кольцом городов-музеев (Урбино — здесь родился Рафаэль, Равенна — здесь похоронен Данте), всего в семидесяти километрах от игрушечно красивой горной крепости Сан-Марино, самой маленькой и самой древней республики в мире, — Пезаро не может состязаться со своими более знаменитыми соседями в древности происхождения или похвалиться редкостными достопримечательностями. Даже его скромный сосед Римини, как две капли воды похожий на Пезаро, и тот знаменит: в Римини родился Феллини, увековечивший этот город в «Маманькиных сынках» и «Амаркорде». Пезаро завоевал свою славу «собственными руками»: вот уже 16 лет здесь проводится Международный фестиваль нового кино, который пользуется не только заслуженной известностью, но и уважением у всех прогрессивных кинематографистов мира.

Фестиваль нового кино в Пезаро не похож на другие западные киносмотр. И, конечно, не потому, или не только потому, что, как пошутил в одном из интервью его бессменный директор, видный итальянский кинокритик Лино Миччике, «где вы найдете другой такой фестиваль, директор которого разносил бы гостям пищу и здоровался за руку с переводчиками?». В Пезаро не бывает победителей и побежденных, нет премий и жюри, а вход на все фестивальные просмотры бесплатный. Фестиваль может быть целиком посвящен какой-нибудь малоизвестной кинематографии, творчеству отдельного режиссера, либо проблеме, вызывающей интерес мировой кинематографической общественности, как, например, проблема неореализма, обсуждавшаяся в Пезаро

в 1975 году. Вы не увидите здесь «звезд», «парада» роскошных туалетов, чопорной респектабельности, всей той помпы и мишуры, которыми обычно сопровождаются коммерческие фестивали. В Пезаро вы, скорее, столкнетесь с другой крайностью — с вылинявшими джинсами, с посетителями кафе в купальных костюмах... И еще в Пезаро принято простое, непринужденное, товарищеское общение между ранее совершенно незнакомыми людьми. Действительно, директор фестиваля Лино Миччике будет угощать вас пиццей и здороваться за руку с каждым из вновь прибывших. Столь же непринужденно вы будете чувствовать себя и в обществе президента административного совета фестиваля, мэра Пезаро коммуниста Джорджо Торнати. Однако своеобразие фестиваля проявляется прежде всего в его деловом, серьезном, рабочем настрое. Фестиваль в Пезаро не столько праздник, сколько работа.

Но этим еще не исчерпывается своеобразие фестиваля, задуманного как антитеза большим буржуазным коммерческим фестивалям, самой идее фестиваля-зрелища, фестиваля-рынка, фестиваля-развлечения. Вспоминая предысторию смотра, Миччике говорил, что идея такой «киновыставки», которая смогла бы предоставить место лентам и кинематографистам, оставшимся за бортом буржуазно-коммерческих фестивалей, представителям левого, нового, экспериментального кино, а также кинематографиям «экзотическим» и малоизвестным, возникла у него в 1963 году, когда фестиваль в Оберхаузене отверг картины ряда молодых немецких режиссеров. А в 1965-м открылся I Международный фестиваль нового кино в Пезаро (в буквальном переводе с итальянского — «Международная выставка», или показ «Нового кино»).

Манифест киносмотр в Пезаро гласит: «Мы никогда не совершали дипломатических ритуалов, бюрократических церемоний, не заключали рыночных сделок и экономических соглашений... не распределяли кинематографические зоны и сферы влияний. Наш фестиваль — это не рынок и не светский раут, мы просто

предоставляем критикам возможность изучать кино».

Прослеживая историю фестиваля год за годом, легко убедиться, что его политическая позиция нередко оказывалась размытой, эклектичной. В борьбе против буржуазного, коммерческого кинематографа смотр «нового кино» часто впадал в другую крайность: увлекался левозэкстремистскими идеями или пропагандой модернистского искусства. Тем отраднее, что в нынешнем году фестиваль в Пезаро был целиком посвящен советскому киноискусству. Хочется надеяться, что этот выбор не случаен. Но даже если он и не свидетельствует о принципиальном и решительном повороте, опыт «Пезаро-80», надо полагать, облегчит фестивалю поиски своей позиции в будущем. Во всяком случае, сам факт обращения Пезаро к советскому кино весьма знаменателен и не пройдет даром ни для организаторов фестиваля, ни для его участников, зрителей. С уверенностью можно сказать, что в результате повысится и престиж смотра, которым в Пезаро очень дорожат. Действительно, большинство критиков, освещавших ход фестиваля 1980 года, отдавая должное его «мужеству», писали, что «смотр в Пезаро... не заискивает и не пресмыкается перед сильными мира сего, приглашая участвовать в фестивале страну, оказавшуюся в самом центре международной полемики»¹.

В самом деле, в нынешнем году директору фестиваля Лино Миччике, мэру города профессору Джорджио Торнати, всем, кто был заинтересован в организации широкого показа произведений советского кино в Пезаро, пришлось буквально пробивать стену, почти год вести подготовительную кампанию в прессе, чтобы такой фестиваль состоялся. «В результате последних международных политических событий Фестивалю нового кино пришлось преодолеть все тяжелые последствия вновь возрождающейся атмосферы «холодной войны», а его организаторам не раз демонстрировать в различных инстанциях свою твердую убежденность в том, что никакие обстоя-

тельства не должны и не могут подавить потребность людей изучать явления культуры»².

Причины обращения к советскому кино и политическую ситуацию, предшествовавшую фестивалю, проанализировал в своей статье «Открытие киногоалактики» («Правда», 1980, 14 июля) В. Баскаков. До последней минуты продолжались попытки бойкотировать фестиваль, до последней минуты он был на грани срыва. Однако, как писала итальянская социалистическая газета «Аванти», «маленькая, но боевая машина фестиваля и на этот раз выиграла сражение»³.

Итак, фестиваль «Пезаро-80» состоялся — именно в том виде, в каком был задуман; он стал впечатляющей победой советского киноискусства, победой представителей прогрессивных сил, участвовавших в его организации и проведении. Будучи значительным событием в культурной жизни итальянского общества, смотр советского кино в Пезаро вылился в мощную политическую манифестацию, совпав по времени с визитом в Италию президента Картера, с периодом активизации клеветнической кампании, раздуваемой средствами массовой информации Запада в связи с событиями в Афганистане, с моментом, когда итальянское правительство заявило об отказе Италии от официального участия в Московской Олимпиаде.

Кинофорум в Пезаро превратился в подлинный праздник советской кинематографии: в течение недели в трех центральных кинотеатрах города с утра и до поздней ночи демонстрировались произведения нашего многонационального киноискусства, созданные за последние сорок с лишним лет. Четыре тщательно составленных программы включали около 90 фильмов, дающих достаточно полное представление о двух периодах в истории советской кинематографии — о нашем кино 30-х годов и о современном этапе развития советского киноискусства (фильмы 70-х годов). Многочисленные итальянские зрители,

² «Film URSS 70.» — «Marsilio editori», Venezia, 80, p. 12.

³ Ginzia Bellumori. Tra fantasia e realtà i primi film sovietici «Avanti», Roma, 17 giugno, 1980, p. 15.

¹ Piero Perrona. L'invasione dei Russi. — «Stampa Sera», Torino, 16 giugno, 1980, p. 6.

как, наверное, и многие критики, киноведы, впервые посмотрели ряд классических шедевров советского кино и значительных кинопроизведений последнего времени. Перечисление всех фильмов, показанных в Пезаро летом нынешнего года, заняло бы слишком много места; вот лишь некоторые из них: «Одна», «Златые горы», «Простой случай», «Двадцать шесть комиссаров», «Последний маскарад», «Земля», «Иван», «Путевка в жизнь», «Окранна», «Крестьяне», «Юность Максима», «Ленин в Октябре», «Чапаев», «Член правительства», «Мы из Кронштадта», «Семеро смелых», «Детство Горького», «Старые стены», «Ожерелье для моей любимой», «Премия», «Двадцать дней без войны», «Дядя Ваня», «Сто дней после детства», «Странная женщина», «Чужие письма», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Слово для защиты», «Первая ласточка», «Восхождение», «Печки-лавочки», «Позови меня в даль светлую», «Подранки», «Степь», «Наапет», «Осеннее солнце», «Цену смерти спроси у мертвых», «Древо желаний», «Сталкер», «Гори, гори, моя звезда», «Чудаки», «И все-таки я верю», «Тревожный месяц вересень», «Объяснение в любви», «Сказка сказок», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова».

В рамках фестиваля были проведены три дискуссии, или три «круглых стола», посвященные кинематографу Советского Союза, фильмам 30-х и 70-х годов; в них приняли участие зарубежные критики и советские киноведы В. Баскаков, Р. Юренев, Д. Орлов, О. Макаров, М. Зак, Л. Маматова, Р. Соболев. В дни смотра были организованы специальные встречи и интервью с режиссерами И. Хейфицем, С. Росточкин, К. Кийском, А. Миттой, Н. Михалковым, Г. Маляном, Э. Шенгелая, Н. Губенко, Р. Качановым, прибывшими на фестиваль в Пезаро. По свидетельству итальянской прессы, советская делегация стала «душой фестиваля». Интервью с нашими кинематографистами собирали полный зал, выступления нередко сопровождались аплодисментами.

Интерес к советскому кино оказался огромным. Не только профессиональные крити-

ки, но и обычные зрители интересовались даже такими подробностями, как производство, прокат и финансирование фильмов. Вопросов накопилось так много, что их продолжали задавать прямо на улице, уже после окончания дискуссий и интервью. «За предыдущий год мы так изголодались по советским лентам, так долго были лишены этих витаминов, что нам хотелось, чтобы фестиваль продолжался, чтобы советские картины шли по телевидению и на экранах наших кинотеатров, чтобы с ними познакомилась широкая публика»⁴.

Наверно, никогда еще успех современного советского кино на фестивале, проходящем на Западе, не был столь полным, абсолютным, что тем более ценно, если учесть состав аудитории, достаточно искушенной, профессиональной: около двухсот кинокритиков со всего мира, видные итальянские режиссеры, в том числе — Джузеппе Де Сантис, Паоло Тавиани, Валентино Орсини, студенческая молодежь, — а советское кино последнего времени по просьбе дирекции фестиваля было представлено фильмами, в известной части неизвестными западным зрителям, не апробированными на международных киносмотре.

Следует отметить, что специально к фестивалю издательство «Марсилио эдиторе» выпустило двухтомный сборник статей по советскому кино, написанных нашими киноведами и переведенных на итальянский язык, — подарок организаторов смотра его участникам. Подарок, который итальянские кинокритики, не имевшие ранее возможности познакомиться с советским киноведением в таком объеме, называли «бесценным».

Возможно, самой большой и отчасти неожиданной «достопримечательностью» «Пезаро-80» стала пресса, подробно комментирующая показ советских картин, с огромным энтузиазмом встреченных зрителями и критикой. Пожалуй, никогда еще западные журналисты не писали так много и так добросовестно о советском кино. С 14 по 22 июня каждый день все ведущие итальянские газеты раз-

⁴ Giovanni Grazzini. Questo cinema sovietico da lo sfratto alla politica — «Corriere della sera». Milano, 22 giugno, 1980, p. 19.

личных политических направлений, от католических до коммунистических, печатали сообщения своих специальных корреспондентов в Пезаро, которые освещали ход фестиваля, рецензировали фильмы, делились впечатлениями, удивлялись, восхищались, критиковали, спорили друг с другом, не всегда, быть может, были объективны, но всегда, с первого и до последнего дня демонстрировали искренний и все возрастающий интерес к «неизвестному предмету», которым для многих явилось советское кино. И даже те из них, кто в начале отнеслись к инициативе организаторов «Пезаро-80» с пренебрежением, признали художественные достоинства наших картин и серьезность поставленных в них проблем. Среди высказываний, появившихся в итальянской печати в связи с показом фильмов из Советского Союза в Пезаро, встречаются и спорные суждения, замечания субъективного свойства, оценки, с которыми нельзя согласиться. Впрочем, это не удивительно: с одной стороны, надо учесть политическую ориентацию некоторых изданий и авторов, затрудняющих для них объективный подход к явлениям социалистической культуры; а с другой стороны, здесь «сработала» и недостаточная осведомленность национальной аудитории, включая и специалистов в области кино, о характере кинопроцесса в нашей стране, о традициях и специфических чертах советского кинематографа. И тем не менее в итальянской прессе, освещавшей ход фестиваля «Пезаро-80», как в зеркале отразились его атмосфера, его своеобразие, его главные события, процесс восприятия и знакомства с советским кино и его триумф на фестивальных экранах. Вот почему целесообразно, рассказывая об этом уникальном смотре, предоставить слово самим итальянским кинокритикам.

«Эта неизвестная планета»

Под таким «девизом» началось знакомство с советским кино на XVI Международном фестивале в Пезаро. Определение было впервые сформулировано в программе, специально выпущенной к фестивалю, где, в частности, ска-

зано: «Советская кинематография, будучи одной из великих кинематографий мира, совершенно нам неизвестна: с ней знакомы лишь очень немногие, почти единицы, и, более того, лишь немногие стремятся узнать ее, априори относя советское кино к разряду «неопознанных объектов» и даже непознаваемых, которые не стоит труда изучать. Такое... отношение порождено в первую очередь нашим собственным провинциализмом, в силу которого мы считаем несуществующими другие культуры, непохожие на нашу. Мы знаем, и знаем неплохо некоторых классиков советского кино, но современные советские фильмы к нам просто не попадают. Средний зритель знает очень много об американском кинематографе и ничего о современном советском. Любопытный киноман (а иногда и кинокритик) помнит наизусть фильмографии посредственных голливудских режиссеров, но с трудом может перечислить (не говоря уж о том, чтобы правильно произнести) имена самых известных советских режиссеров. И еще. Мы очень много печатаем французских, английских, немецких, испанских книг о кино, но только благодаря фестивалю в Пезаро итальянские критики впервые смогут познакомиться с тем, что пишут советские критики»⁵.

Во введении к уже упоминавшемуся двухтомному изданию «Советское кино 70-х годов», в которое вошли статьи советских критиков — А. Караганова, В. Баскакова, Ю. Ханинина, М. Туровской, М. Зака, Л. Козлова и других, Лино Миччике подтвердил этот факт соответствующими статистическими данными: «...Для того чтобы определить отношения между итальянским кино и советским, понять, что связывает нашу кинематографическую реальность и не менее сложную советскую кинематографическую действительность, совсем не обязательно производить сложные теоретические изыскания. Достаточно открыть любое еженедельное приложение к «Джорнале делло спеттаколо» — «Борса фильм», например, от 9 мая 1980 года. На этот день из 393 новых полнометражных фильмов, идущих в прокате,

⁵ XVI Mostra internazionale del Cinema Nuovo Pesaro, 1980.

139 оказываются американскими, 110 — итальянскими, 42 — французскими, 21 — английскими, 16 — немецкими, 15 — совместного производства Италии с другими фирмами, а 50 картин приходится на все «остальные страны». Итак, советские картины среди этих 50 «остальных». Может быть, их не 42, как французских, не 21, как английских, и даже не 16, как немецких, но все-таки «несколько»? Ничуть не бывало. Среди 50 фильмов из «остальных стран» фигурирует только один советский фильм — «Раба любви» Никиты Михалкова. Но, может быть, мы найдем эти «несколько» советских фильмов хотя бы среди совместной итало-советской продукции? Ответ тот же: среди совместных постановок мы встретим только одну итало-советскую картину — «Жизнь прекрасна» Григория Чухрая. Теперь подведем итог: в нашем прокате присутствие советского кино сводится к 0,24 процента, тогда как американского, например, к 35,4 процента»⁶.

«Можно было бы предположить, что, практически отсутствуя в итальянском прокате, советское кино широко представлено в кинематографической печати. Но и эта гипотеза не подтверждается фактами. Чтобы подсчитать количество книг, вышедших в 1979 году и посвященных советскому кино, с избытком хватило бы пальцев одной руки, и это в год киноведческого «бума», когда в серии «киноискусство» вышло более 170 названий»⁷.

«Далее. Если советское кино, его фильмы, неизвестно нам «по большей части», то все прочие компоненты советской кинокультуры (кинопроизводство, структура и способы проката, киноаудитория, киноиздания и т. д.) неизвестны нам абсолютно, тотально и систематически, без всяких исключений. Достаточно вспомнить, что в последние годы, начиная с 70-х и дальше, в Италии было переведено множество материалов о немецком, испанском, французском, шведском, американском кино, и в этой панораме, состоящей из сотен названий, не было ни одной советской книги о ки-

но (за исключением недавно опубликованного семиотического исследования Ю. Лотмана). И, наконец, нет ни одного итальянского кинокритика, который не читал бы «Кайе дю синема», но я абсолютно уверен, что большинство наших киноведов (возможно, за исключением тех, кто умеет читать по-русски) даже не подозревают о существовании московского журнала «Искусство кино». Конечно, в силу всех этих причин советское кино и после фестиваля останется нам неизвестным. Наша цель — хотя бы определить предмет, чтобы из «непознанного» он стал по крайней мере «познаваемым»⁸.

Не удивительно, что при такой ситуации знакомство с советским кино в итальянской прессе началось с того, что итальянские критики откровенно признавались в своей неосведомленности, расценивая фестиваль в Пезаро как исключительную возможность посмотреть советские фильмы. «XVI Международный фестиваль нового кино — событие огромного значения не только для профессионалов, но и для всех, кто любит кино. Речь идет об уникальной возможности встретиться с кинематографией, о которой мы знаем очень мало. Таких режиссеров, как Тарковский, с фильмами которого мы знакомы, можно пересчитать по пальцам»⁹.

Надо сказать, что эту уникальную возможность итальянские кинокритики использовали очень добросовестно. Как писал Пьеро Перона в газете «Стампа сера», «...на развлечения времени не остается. Хотя купальный сезон уже открылся, о том, чтобы искупаться, нечего и думать: не хватает времени. Пезаро обрушил на зрителей и участников фестиваля целый шквал просмотров и бурю дискуссий, приглашая их как можно быстрее попытаться развеять легенду о советском кино как «неизвестной планете»¹⁰. Джованни Грацини из «Коррьере делла сера» продолжает ту же мысль: «Фестиваль в Пезаро сдержал все

⁶ Film URSS 70. — «Marsilio editori», Venezia, 1980, p. 7.

⁷ Ibid, p. 8.

⁸ Film URSS 70. — «Marsilio editori», p. 10.

⁹ Francesco P a p i. Tra le prime opere viste spicca il film «Oblomov». — «Avvenire», Milano, 17 giugno, p. 8.

¹⁰ Piero P e r o n a. L'invasione dei Russi — «Stampa sera», Torino, 16 giugno, 1980, p. 6.

свои обещания. Чутье не обмануло тех итальянских и зарубежных историков кино, критиков и журналистов, которые приехали в этот маленький курортный городок, чтобы узнать, что же варится в котле советского кино, и, несмотря на то только что открывшийся купальный сезон, стойко проводят дни и ночи в темноте кинозалов. Итальянские режиссеры, за исключением Марко Лето, Паоло Тавиани и Валентино Орсини, как всегда, отсутствуют, убежденные, вероятно, в том, что им уже нечему учиться. Зато те, кто приехал, буквально каждый день учатся, завязывают знакомства и имеют возможность пожать руку авторам, которые уже вошли в историю кино, например таким, как Иосиф Хейфиц, и, конечно, самое главное, посмотреть очень интересные фильмы¹¹.

Другой итальянский критик, Аврора Сантуари, так описывает свои впечатления от фестиваля: «Это больше, чем планета. Советское кино — целая галактика, в которой может заблудиться самый опытный астронавт, но тонуть в этом бескрайнем океане очень интересно»¹². Среди этих первых восторженных отзывов диссонансом прозвучала статья критика из местной газеты «Коррьере адриатико» Джильберто Северини: «Советские фильмы, сказать по правде, несколько скучноваты и отличаются излишней серьезностью. Может быть, мы их просто не понимаем? Может быть, наш вкус испорчен капитализмом? Возможно. «Таинственное» советское кино (за редким исключением, вроде Михалкова) оказалось антологией историй из повседневной жизни, рассказанных в дидактическом тоне. Я вовсе не хочу сказать, будто советские фильмы плохие или не выполняют свою художественную функцию. Они утверждают справедливые идеалы, в них поставлены серьезные проблемы, но это картины из другой жизни»¹³. Действительно, из другой — тут уж возразить нечего!..

Подобное недопонимание (порой — нежелание понимать) можно было предвидеть заранее; предвидел его и Миччике, указав в уже цитированном вступлении к сборнику работ наших киноведов: «Вероятно, я не ошибусь, сказав, что если совсем отказаться от попыток, пусть не всегда удачных, понять «незнакомый предмет», то этот беспричинный отказ в силу идеологических предрассудков и культурного провинциализма может обернуться принципиальным отказом от едва начавшегося процесса познания». И дальше: «Достоин изумления тот человек, который, столкнувшись с «другой» культурой, историей, действительностью, не похожей на ту, в которой он сам живет, будет удивляться ее «непохожести»¹⁴.

Забегая вперед, скажем, что к концу фестиваля Джильберто Северини из скупающего зрителя превратился в горячего поклонника советского кино. «Наконец-то советское кино перестало быть для нас чем-то вроде шкатулки с секретом. Фестиваль оказался на редкость удачным, продемонстрировав значение и силу советского кинематографа. Нам есть чему поучиться у советских режиссеров. Трудно найти другую кинематографию, которая сохранила бы такое глубокое чувство природы, пейзажа, так бережно относилась бы к своим традициям. Конечно, попадают и такие картины, которые в Советском Союзе называют «серыми». Но те фильмы, которые мы видели в Пезаро, отличаются очень высоким художественным мастерством. Если и случается наткнуться на какой-то фильм, который может показаться скучным, то очень трудно найти фильм целиком плохой. Для тех, кто смотрел советские фильмы без провинциальной предвзятости, фестиваль в Пезаро стал откровением»¹⁵. Вот такой неожиданный поворот, даже с элементом самоиронии в словах о «провинциальной предвзятости», которую Северини едва ли не единственный среди своих коллег демонстрировал вначале. Ну что ж, это только доказывает истинную силу и значение совет-

¹¹ Giovanni Grazzini. Ora parla d'amore il nuovo cinema sovietico. — «Corriere della sera», Milano, 19 giugno, 1980, p. 19.

¹² Aurora Santuari. Viaggio nella galassia fino all'isola d'amore. — «Paese sera», Roma, 22 giugno, 1980, p. 1.

¹³ Gilberto Severini. Cinema russo e censura. — «Corriere adriatico», Ancona, 19 giugno 1980, p. 13.

¹⁴ Film URSS 70. — «Marsilio editori», Venezia, 1980, p. 12.

¹⁵ Gilberto Severini. Pesaro: «un sì» al cinema russo. — «Corriere adriatico», Ancona, 23 giugno, 1980, p. 11.

ского киноискусства: нетрудно понравиться людям, заранее настроенным доброжелательно. Гораздо труднее переубедить людей предубежденных.

«Сегодня новое советское кино говорит о любви»

После импрессионистических замечаний общего характера, которыми были отмечены первые дни знакомства, итальянские критики начали изучать, анализировать. Они стали смотреть наши картины профессионально, пытаясь уловить главные черты, свойства, закономерности и тенденции, присущие советской киношколе. Первые особенности, которые отмечали итальянские критики, — своеобразие советских фильмов, их разноплановость, высокое художественное мастерство, множественность стилистических направлений и жанров, преемственность традиций, многонациональный характер кинематографии Советского Союза. «Все эти фильмы, очень своеобразные и душевные, достигают необычайной зрелищности и выразительности путем смешения жанров. Они пришли к нам из республик, богатых лесами, степями, горами, лошадьми, они сделаны туркменскими, грузинскими, киргизскими кинематографистами. Каждый — со своими обычаями, характерами, нравами, со своей музыкой, потрясающими пейзажами. И все это — с такой беспределельной любовью к кино, о которой западные кинематографисты, кажется, давно забыли»¹⁶.

«Программа фестиваля предложила целую панораму жанров, начиная от мелодрамы, комедии, сказки, приключенческого фильма и кончая фильмом ужасов и вестерном. Легендарный период революции изображается в совершенно новой манере, в жанре приключенческого фильма с драмами, перестрелкой, конной погоней»¹⁷. Своему коллеге вторит Клаудио Трионфера, отмечая, что «советское кино выращивает свои жанры, игнорируя некоторые

из тех, что пышно цветут на нашем испорченном Западе. Например, они культивируют комедию, «триллер», даже фильм ужасов, при этом не особенно настаивая на ужасах как таковых, что продемонстрировал нам фильм Рубинчика «Дикая охота короля Стаха», сделанный в Белоруссии. Комедия московского режиссера Рязанова «Служебный роман» — фильм очень симпатичный, сатирически тонкий... особенно остроумный в описании среды и персонажей фона. Он интересен хотя бы уже тем, что с большой дозой самоиронии изображает московский быт и нравы»¹⁸.

Отмечая преемственность традиций, свойственную кинопроцессу в нашей стране, Чинция Беллумори писала, что наличие фильмов 30-х и 70-х годов в рамках одного фестиваля создает эффект кинематографа в развитии. «Ошеломляющий контраст между черно-белой графикой картин 30-х годов и удивительными цветами фильмов 70-х, — отмечает критик, — буквально заморозил зрителей, создавая эффект живого присутствия при развитии единого кинематографического процесса. Темы обновляются, но и повторяются: старые, тесные фабричные интерьеры сменяются изображением новых и светлых заводских цехов. Меняется не только фон, но и люди, работающие у станков. Следующая постоянная тема — тема земли, которую русские всегда показывают с гордостью, а также тема войны, которая присутствует всегда, хотя бы как воспоминание, как реплика в диалоге, как врожденная память молодого поколения»¹⁹.

Главной тенденцией советского кино 70-х годов большинство итальянских критиков считают обращение к повседневности, интерес к миру личности, сдвиг от эпоса к лирике и психологической драме, которые сочетаются со стремлением к зрительскому успеху, доступности, зрелищности и сопровождаются поисками новых форм и законов творчества. В этой связи особенно часто упоминалось имя режиссера Никиты Михалкова, о котором итальянские

¹⁶ Giovanni Grazzini. Ora parla d'amore il nuovo cinema sovietico. — «Corriere della sera», Milano, 19 giugno, 1980; p. 19.

¹⁷ Massimo Popoli. Rifiuto a meta. — «Il Messaggero», Roma, 23 giugno, 1980, p. 7.

¹⁸ Claudio Trionfera. Non spavate sul'artista. — «Il Tempo», Roma, 23 giugno, 1980, p. 9.

¹⁹ Cinzia Bellumori. Tra fantasia e realtà i primi film sovietici. — «Avanti», Roma, 17 giugno, 1980, p. 18.

критики писали, как о мастере, добившемся синтеза высокохудожественного, поэтического, «непрямого» кино с популярным, зрительским.

Итальянская критика намечает несколько направлений в интерпретации темы «личной жизни на нашем экране». Представители первой линии (Абдрашитов, Мельников, Лавров и Любшин) трактуют личную жизнь как повседневное существование, главный драматический конфликт которого заключен в противоречии между личными чувствами и общественным долгом, либо в противоречии между обыденностью существования, привычной притупленностью чувств и стремлением к идеалу, нравственному совершенству. И в том, и в другом случае носителем этого конфликта, как правило, считают итальянцы, становится женщина. Таких картин большинство, и они трактуют «предмет» в стиле бытовой достоверности.

Следующая линия, которую итальянцы называют поэтико-метафорической, представлена фильмами Митты, Авербаха, Михалкова. Например, в «Объяснении в любви», Авербах рассматривает жизнь общественную, историческую через призму жизни личной, Митта в фильме «Гори, гори, моя звезда» сдвигает этот конфликт в плоскость отношений «искусство — действительность», а у Михалкова повседневность и духовная жизнь изображаются со смещением в прошлое. «Просмотрев фестивальные картины, мы пришли к выводу, что в центре внимания нового поколения кинематографистов оказывается индивид, личность, частная жизнь, — такова на наш взгляд, главная особенность современного советского кино. Интерес к личной жизни очевиден в картинах Михалкова, Авербаха, Митты, Рехвиашвили, Малина и даже ветерана Райзмана»²⁰. «Судя по интересу к проблемам частной жизни, в Советском Союзе происходит пересмотр некоторых старых эстетических норм — как на уровне формы, так и содержания. Советское кино отходит от иных старых канонов: отказывается от обязательного счастливого конца, сто-

процентно положительного героя теперь можно встретить только в исторических или историко-революционных картинах. Центральной фигурой в конфликте между личным и общественным становится женщина — так же, как и в противоречии между значением семьи как традиционной ячейки общества и значением любви как формы самоутверждения личности, проявления своего «я»²¹.

«Сегодня советские кинематографисты уже не просто инженеры человеческих душ, но «вивисекторы» человеческих чувств, для которых кино — лучшее средство социального воспитания; детальному анализу подвергается не только любовь, но и воображение, личная жизнь, тем более поэтичная, чем менее рациональная. Советское кино 70-х годов — одно из самых проблемных и насыщенных конфликтами. В Пезаро мы присутствовали при необычайном параде проблем повседневного существования... И надо сказать, что «Здравствуй и прощай» Мельникова, «Позови меня в даль светлую» Лаврова и Любшина, «Осеннее солнце» Оганесяна выявляют проблему семьи с гораздо большей определенностью, чем «Объяснение в любви» Авербаха, прославляющего неизбежность любовной муки»²².

«Удивительным примером достоверности и правды о сегодняшнем дне» назвала итальянская пресса «Странную женщину» Райзмана, «Это один из самых умных и тонких фильмов, рассказывающий о положении женщины, отражающий потребность людей в сильных страстях и больших чувствах»²³.

«Итак, в центре внимания советского кино — эта непокорная русская женщина, освобожденная Октябрьской революцией и переживающая процесс эмансипации, вынужденная взять на себя инициативу не только в семье, но и вне дома. После войны, в которой погибли миллионы мужчин, русская женщина все активнее

²¹ Gilberto Severini. Pesaro: «un sì» al cinema russo. — «Corriere adriatico», Ancona, 23 giugno, 1980, p. 11.

²² Giovanni Grazzini. Questo cinema sovietico, da lo sfratto alla politica. — «Corriera della sera», Milano, 22 giugno, 1980, p. 19.

²³ Giovanni Grazzini. Ora parla d'amore il nuovo cinema sovietico. — «Corriere della sera», Milano, 19 giugno, 1980, p. 19.

²⁰ Massimo Popoli. Un rifiuto a meta. — «Il Messaggero», Roma, 23 giugno, 1980, p. 7.

включается в жизнь: осваивает интеллигентные профессии, работает на заводе, в сельском хозяйстве и при этом постоянно ищет себя, создает заново, и делает это очень честно, с огромной эмоциональной отдачей, одним словом, стремится к нравственному совершенству и абсолютному идеалу, повергая в смятение и замешательство более «слабых» мужчин. После «Странной женщины» Райзмана, которая оставляет мужа, а затем и нового возлюбленного, не признавая лицемерия в любви и фальши в чувствах, на экранах Пезаро прошло множество таких волевых, честных и нравственно сильных женщин. Они отличаются по характеру, культуре, социальной принадлежности, но всех их объединяет новое самосознание, которое в первую очередь проявляется в потребности ясных и честных отношений с другими людьми. Героиня фильма «Слово для защиты» оставляет жениха потому, что они не любят друг друга так, чтобы можно было сказать: «Между любовью и ненавистью один шаг». Не менее решительно порывает с мужем украинская крестьянка в фильме Мельникова «Здравствуй и прощай». Героиня фильма «Старые стены» пытается связать традиции, символом которых становятся старые стены фабрики, с требованиями прогресса. То же самое она пытается сделать и в личной жизни. Все три картины интересны прежде всего своей проблематикой, не говоря уже о блестящем мастерстве актеров. Но, пожалуй, все-таки веселая, симпатичная и очень своеобразная комедия «Здравствуй и прощай» пользовалась большим успехом, чем вышеназванные фильмы-драмы на ту же тему»²⁴.

О фильме «Здравствуй и прощай» очень многие критики писали как о «предтече», «прототипе» советского кино 70-х годов — с его интересом к личной жизни, частным проблемам, суть которых изложена добросовестно, обстоятельно и одновременно непринужденно. «В «Здравствуй и прощай» женщина бунтует более импульсивно, спонтанно, и сам фильм интереснее и необычнее, потому что в нем дейст-

вие вписано в деревенскую среду, изображенную не столько поэтически, сколько прозаически»²⁵.

Одним из наиболее интересных представителей этой линии современного советского кино Клаудио Трионфера считает Абдрашитова: «...Его картины выделяются талантливой трактовкой нравственных проблем... Ему не свойственна поэтико-фантастическая, историко-литературная или фольклорная их трактовка, характерная для других молодых режиссеров». Абдрашитов стремится к психологическому анализу социальной действительности. Сложная тема, поставленная в фильме «Слово для защиты», решается на уровне универсальных ценностей и понятий — таких, как свобода выбора или антитеза «права-обязанности». Кроме того, решая все эти вопросы, режиссер остается психологом и психологом очень тонким. Он не ищет упрощенных ответов, но строит драму на внутреннем, скрытом, невысказанном. Драма страстей «выткана» как бы отраженно, через жесты, реакции, размышления и поступки двух женщин; именно их параллельный дуэт задает ритм кинематографическому повествованию»²⁶.

Особое внимание привлекла в Пезаро картина-дебют Лаврова и Любшина «Позови меня в даль светлую» по сценарию Василия Шукшина: ее называли «ярким примером добротной советской кинопродукции, в которой с иронией и психологизмом вновь ставятся проблемы, характерные и для других советских картин. Только теперь мы имеем дело с чем-то вроде антологии этих тем: «возвращение в деревню», «несчастливая семья», «одиночество», «самостоятельная женщина». В трактовке этих тем авторы прибегают к элементам мелодрамы, проявляя большую осторожность и мастерство, подчеркивая наиболее патетические моменты и одновременно ослабляя мелодраматический эффект с помощью юмора»²⁷. Другие критики

²⁴ Aurora Santuari. Donne protagoniste nei film URSS. — «Paese sera», Roma, 19 giugno, 1980, p. 17.

²⁵ Claudio Trionfera. Il compagno e mio, e l'ammazzo se mi tradisce. — «Il Tempo», Roma, 19 giugno 1980, p. 80.

²⁷ Massimo Pepoli. C'è anche una copia del western-spaghetti. — «Il Messaggero», Roma, 20 giugno, 1980, p. 10.

²⁴ Dario Zanelli. Questa indomita, sconcertante donna. — «Resto del Carlino», Ancona, 19 giugno, 1980, p. 5.

восприняли картину через призму поэтики Шукшина: «Это драма, рассказывающая о повседневности, о простых вещах и простых людях. В картине прорывается удивительная задушевность, присущая Шукшину, но на этот раз опосредствованная, по-своему интерпретированная и сыгранная «в четыре руки» Лавровым и Любшиным. Фильм насыщен чувствами и эмоциями, по-настоящему выстрадан. Авторы не делают из этой истории трагедии, не впадают ни в сентиментальность, ни в патетику. С самого начала очень ненавязчиво и как бы приглушенно акцент сделан на реализме повседневности, которую режиссеры изображают, почти не прибегая к вымыслу. Вдова Шукшина — Лидия Федосеева-Шукшина исполняет роль Груши в реалистической манере с внутренним напряжением и драматизмом, создавая портрет женщины, быть может, немного простоватой, но очень сердечной, искренней и честной»²⁸. Критик из газеты «Унита» Сауро Борелли считает, что «в этом фильме поставлена тема повседневной жизни со всеми ее заботами, переживаниями, тревогами, тема «беспокойной повседневности», очень характерная для современного советского кино. Сохранив верность духу и букве поэтики Шукшина, Лавров и Любшин добавили к ней свою интерпретацию того жизненного ракурса, который был так дорог Шукшину. Пронизанное иронией и лиризмом в описании повседневности, повествование сближается с реальным течением жизни»²⁹. Аврора Сантуари отметила, что «хотя поэзия Шукшина и потеряла в исполнении других авторов свою насыщенность и интенсивность, превратившись просто в лирический набросок, если не сравнивать фильм с картинами Шукшина, то сам по себе он первоклассный»³⁰.

В иной форме и на другом материале рассказывает историю «личной жизни» Александр Митта в фильме «Гори, гори, моя звезда», ко-

торый, пишет Массимо Пеполи, «вновь подтвердил талант Митты, известного нам по картине «Звонят, откройте дверь». Несмотря на то, что фильм был снят в 70-е годы, он сохранил свежесть и актуальность благодаря поэтическому языку, с помощью которого автор ведет рассказ. Разбив повествование на главы, режиссеру удалось сконцентрировать драматическое напряжение за счет краткости эпизодов, достигающих тем самым особой действенности, не упуская в то же время общей нити рассказа. Моменты высокого драматического напряжения перемежаются комическими эпизодами фарсового и водеvilного характера, что также придает необычайную действенность повествованию. Обладая прекрасным чувством кино, Митта расширяет вымышленное пространство сюжета, гиперболизируя его до гротеска»³¹. «Театральный актер, который оказывается в самом эпицентре столкновения противоборствующих сил, должен разрешить противоречие между искусством и жизнью. И он его разрешит, умирая за революцию, за жизнь, за искусство. Он умрет за свои мечты, идеи, за свою любовь, спасая девочку, которая преданно и восхищенно следует за ним. Здесь женщина спасена. Здесь ее жертва не принимается. Ее героизм должен проявиться в личной жизни: на трудовом поприще, в роли матери и верного товарища. Роль, которую она все чаще оспаривает в современных картинах, провозглашая еще и свое право на любовь»³².

«Гори, гори, моя звезда» — лучшая картина сорокасемилетнего режиссера. Герой фильма — бродячий актер и энтузиаст театра, который в страшные годы гражданской войны пытается увлечь зрителей своими спектаклями, понимая искусство как альтернативу войне и жестокости. Но война — не время для художников и мечтателей, и за свои идеалы он расплачивается жизнью. Повествовательная структура фильма колеблется между реальностью и вымыслом: чудаковатый герой, веселый выдумщик и фантазер, совершенно естественно впи-

²⁸ Claudio Trionfera. Shukshin postumo di una inalterata umanità. — «Il Tempo», Roma, 20 giugno, 1980, p. 10.

²⁹ Sauro Borelli. Anche questa è vita. — «Unità», Roma, 20 giugno, 1980, p. 6.

³⁰ Aurora Santuari. Viaggio nella galassia fino all'isola d'amore. — «Paese sera», Roma, 22 giugno, 1980, p. 13.

³¹ Massimo Peполи. «L'immaginario diventa incubo». — «Il Messaggero», Roma, 22 giugno, 1980, p. 10.

³² Gilberto Severini. Mostra di Pesaro, l'ultimo atto. — «Corriere adriatico», Ancona, 22 giugno, 1980, p. 13.

сывается в конкретный контекст необходимой и жестокой войны, которая хотя и намечена только пунктиром, создает подлинную атмосферу фильма, что называется стучится в дверь»³³.

Итальянская критика нашла, что фильм Митты отчасти перекликается с «Объяснением в любви» Авербаха, поскольку и здесь повествование о «личной жизни» художника — в данном случае писателя и журналиста, — также несколько наивного и чудаковатого, накладывается на контекст истории. «Изображение острова любви не закрывает от нас остального мира, историю страны: борьба против контрреволюционеров, создание первых колхозов, вторая мировая война. Фильм отличается необыкновенной выразительностью рисунка, насыщенностью языка, многогранностью образов»³⁴. В том, что «русская история за последние 60 лет представлена здесь через фильм личной жизни, историю любви», другой итальянский критик видит особую позицию Авербаха, определяя ее так: «маленький большой человек перед лицом истории». «История может быть передана через повествование о жизни людей простых и скромных. Роль такого человека режиссер не случайно отводит интеллигенту, писателю, человеку не особенно сильному, немного мечтателю, немного поэту, доказывая, что в истории участвуют все люди, не только самые сильные и значительные»³⁵.

Другие авторы рецензий отмечали, что для Авербаха характерен интерес к глубинному, внутреннему, тайному в характере человека, что режиссер прежде всего психолог и что намерение следовать жанру исповеди, признаний, писем, дневников обнаруживается даже в названиях его картин («Чужие письма», «Монолог», «Объяснение в любви»). «Из Ленинграда мы получили очень изящный и тонкий фильм, но несколько по-литературному вычурный — «Объяснение в любви» Авербаха, очень

глубокого и чуткого автора, которого мы знаем по предыдущим его картинам. Превосходно снятая, в цветах нежных, дымчатых, неопределенных, под музыку Баха, Вивальди, Малера, лента представляет собой поток автобиографических воспоминаний. Детское имя героя — Филиппок — подчеркивает его инфантильность, но он не «маленький» человек, а человек, углубленный в себя, как это свойственно художникам. Он счастлив потому, что любит. Любит единственную женщину и потому не умеет бороться за нее. Любит свою работу и потому не делает карьеру. Он не борец и, несмотря на свою слабохарактерность, трактуется режиссером как положительный герой. Итак, еще один правнук Обломова, еще один кандидат на пересмотр отношения к нему, как это сделал Михалков с его далеким предком»³⁶.

У прошлого в плену

О Никите Михалкове итальянские критики говорили, как уже отмечалось выше, и особо, и в контексте всего фестиваля советского кино. В рамках «Пезаро-80» было устроено что-то вроде его персональной ретроспективы. Во всяком случае, за исключением «Рабы любви», которая уже вышла в итальянский прокат, в Пезаро показали все его картины, начиная с дипломной («Спокойный день в конце войны») и кончая «Несколькими днями из жизни И. И. Обломова». Его работы вызвали интерес, споры среди зрителей, а критики состязались в разгадывании тайны Обломова, предлагая все новые варианты трактовки этого образа. «Только ли ленив Обломов? Ленив, но не только. Ленив, но не бесчувствен; напротив, он слишком чувствителен и обладает легко ранимой душой, поэтому его отречение от мирской суеты — акт самозащиты»³⁷. «Обломовщина — не просто лень, не просто страх перед реальностью, не только философия безответственности, но и неуверенность в себе, боязнь самого

³³ Claudio Trionfera. Non sparate sul artista. — *Il Tempo*, Roma, 23 giugno, 1980, p. 9.

³⁴ Aurora Santuari. Viaggio nella galassia fino all'isola d'amore. — *Paese sera*, Roma, 22 giugno, 1980, p. 13.

³⁵ Claudio Trionfera. Piccolo grande uomo al cospetto della storia. — *Il Tempo*, Roma, 21 giugno, 1980, p. 10.

³⁶ Dario Zanelli. Sulla macchina volante. — *Il Resto del Carlino*, Ancona, 21 giugno, 1980, p. 7.

³⁷ Gilberto Severini. L'arte di Michalkov. — *Corriere adriatico*, Ancona, 17 giugno, 1980, p. 7.

себя, своей собственной силы и слабости»³⁸. «Созерцательная позиция Обломова — своего рода протест против нервозности современной жизни»³⁹. «В фильме Обломов увиден по-новому: он персонаж гротескный и трагический одновременно. Перед ним стоит дилемма: а не лучше ли закрыть глаза или пассивно созерцать суетность мира, не обольщаясь надеждой, будто его можно переделать, чем любить, страдать и быть обманутым другом, который использует тебя в корыстных целях?»⁴⁰

В рецензиях на фильмы Михалкова итальянские критики отмечали их высокое профессиональное мастерство, тонкий психологизм в описании характеров персонажей, а также проявляющееся в них «врожденное» чувство стиля в воссоздании среды, атмосферы, настроения при переводе стилистики литературного произведения на язык кино. Многие пытались проследить становление его своеобразной творческой манеры начиная с первых картин. «Первая картина Михалкова, — пишет Массимо Пеполи, — несмотря на явную неопытность автора, отличается формальным профессионализмом и настоящей поэтичностью, тогда как вторая интересна неожиданной трактовкой темы революции. Михалков постоянно меняет ролями врагов и друзей, играет перипетиями сюжета, сознательно сбивая с толку зрителей. Этот приключенческий фильм сделан по законам классического вестерна, но и вестерна по-итальянски»⁴¹. Другой критик, Чинция Беллумори, считает, что в картине «Свой среди чужих, чужой среди своих» начала складываться поэтика Михалкова: «Длинные крупные планы, когда камера приближается вплотную к лицу актера, наблюдая малейшие переходы настроения и оттенки эмоций (только русские актеры умеют так подолгу «выдерживать» камеру).

Затем неожиданные общие планы с крошечными, но обязательно движущимися фигурками вдали. Мало средних планов, мало необходимых разрывов в повествовании. И, наконец, все внимание режиссера сконцентрировано на отношениях между актерами-персонажами (диалог) и текстом, поэтому все больше начинает преобладать литературность, все заметнее от фильма к фильму становится тенденция выражать смысл и даже отношения между действующими лицами через текст»⁴².

В качестве главных отличительных особенностей, или формообразующих элементов, поэтики Михалкова итальянские критики называли «взгляд в прошлое» и «чеховскую интонацию», с которыми связана следующая особенность его стиля — литературность кинематографического языка. «Прошлое — та река, в которой плавает Никита Михалков. Все его фильмы — костюмные, даже если это всего лишь костюмы 50-х годов. Самая очевидная внешняя особенность кино Михалкова — декор XIX века, сервированные столы, канапе, сверкающие самовары, образы, которым с помощью сепии придана некоторая призрачность, бледность, как будто они стерлись от времени или заслонены другими воспоминаниями. После фильма «Свой среди чужих, чужой среди своих», в котором Михалков сделал попытку «с лету» освоить огромное культурное наследие, его картины становятся проще и легче внешне за счет внутреннего усложнения. Если в «Рабе любви» композиция фильма выстраивается скорее снаружи, чем изнутри, то композиция «Неоконченной пьесы для механического пианино» решается в ритмическом музыкальном ключе. Портрет пустословящей буржуазии выстраивается как звуковая волна из медленных, но непрерывных вариаций. Контрапунктом к ненужным словам и фразам становятся взрывы смеха, жесты, непрерывное появление новых персонажей, затем смех переходит в споры, в слезы, ненависть, отчаяние, и ничто не меняется, блуждания по дому и саду кончаются ничем — отсюда нет выхода. В том же

³⁸ Stefano Reggiani. Michalcov spiega la santa pigrizia di Oblomov. — «Stampa», Torino, 17 giugno, 1980, p. 11.

³⁹ Claudio Trionfera. Ma la nuova protesta e nella contemplazione. — «Il Tempo», 17 giugno, 1980.

⁴⁰ Giovanni Grazzini. Ora parla d'amore il nuovo cinema sovietico. — «Corriere della sera», Milano, 19 giugno, 1980, p. 19.

⁴¹ Massimo Pepoli. C'è anche una copia di western-spaghetti. — «Il Messaggero», 20 giugno, 1980, p. 10.

⁴² Cinzia Bellumori. Un film russo sui moduli di western. — «Avanti», Roma, 21 giugno, 1980, p. 15.

ключе решается «Обломов»: фильм нельзя назвать ни переложением, ни адаптацией романа, а скорее его «исполнением» в музыкальном значении этого термина: здесь есть и лейт-мотив, и оркестровка поведения актеров-персонажей, и музыкальное движение камеры, постоянные внешние и внутренние убыстрения и замедления ритма»⁴³.

Критики сочли, что «обращенность в прошлое» логически приводит Михалкова к экранизациям. Католическая газета «Аввенире» писала: «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» — свободное переложение романа Гончарова — продемонстрировал превосходную режиссерскую технику и тонкий вкус в воссоздании эпохи. И если некоторые критики были не согласны с интерпретацией романа, и прежде всего «обломовщины», то формальное совершенство ленты и уверенная режиссура не оставили зрителей равнодушными, вызвав бурю аплодисментов по окончании просмотра»⁴⁴. «Обломов» — пример одной из лучших современных экранизаций, причем не только европейских. Преодолев страх перед текстом, Михалков стремился в первую очередь сохранить его дух, внутреннюю сущность, атмосферу, воссоздавая светлые, воздушные образы романа с тем неуловимым, необъяснимым напряженным нетерпением, с каким перелистываешь страницы книги, торопясь узнать конец. Чтобы создать такое кино, в котором «снятое» ощущалось бы как «написанное», он прибег к целой серии оригинальных, вернее, экспериментальных стилистических приемов, которые стоит перечислить, чтобы понять всю сложность фильма и трудоемкость предварительной работы. Прежде всего это то огромное пространство, которое отведено в картине слову, как диалогическому, так и закадровому, рассказывающему о событиях и договаривающему то, чего нельзя передать зрительно. Так режиссер достигает эффекта, противоположного «очуждению», то есть добивается кинематографического вовле-

чения не столько с помощью изобразительного, образного «гипноза», сколько — «текстуально-го»: вернее, оба эти начала сосуществуют параллельно. Другим определяющим элементом является сознательное использование кинокамеры, которая всегда следует за героем и даже иногда сливается с ним (отсюда субъективный взгляд на мир, как бы глазами Обломова). Камера оказывается то за Обломовым, то перед ним, то неожиданно обрушивается на него, то, напротив, оберегает, ласкает, кружится вокруг, «обнимает», как будто Михалков хочет защитить своего слабого, беззащитного героя. И наконец, сценография, сама постановка, стилизованная под живопись XIX века, передающая атмосферу прошлого, какая-то особая литературность обстановки, ситуаций, образов. Психологическая трактовка персонажей сделана по-чеховски: вскрываются самые глубинные, скрытые движения души»⁴⁵. Чеховский психологизм — еще одна, кроме «литературности» и «взгляда в прошлое», призма, через которую итальянские критики увидели творчество Михалкова. «За красивой актерской внешностью и белозубой улыбкой Никиты Михалкова скрывается чеховский интерес к сложному миру души. Доказательство тому — не только тончайшая реконструкция мира умирающей русской буржуазии в «Неоконченной пьесе», непосредственно навеянной драмой Чехова, но и «Раба любви», где революция дается отраженно, через картинки времен немого кино, и «Пять вечеров», где к той же модели приведен театр Володина, и даже «Обломов» по Гончарову, который «заткан» у него порывами чувств, разочарованием и тоской, типичными для автора «Трех сестер»⁴⁶. Франческо Папи, критик из газеты «Аввенире», также отмечает, что «чеховские интонации присутствовали уже в фильме «Раба любви», рассказывающем о мытарствах киногоруппы, которая никак не может доснять свой фильм и, вынужденная скитаться по надоевшему Крыму, стремится обратно в Москву — подобно герою-

⁴³ Alberto Farassini. In URSS nata una stella prigioniera del passato. — «La Repubblica», Roma, 20 giugno, 1980, p. 15.

⁴⁴ Francesco Papi. Tra le prime opere viste spicca il film «Oblovov». — «Avvenire», Milano, 17 giugno, 1980, p. 8.

⁴⁵ Massimo Pepoli. Suggestione della parola. — «Il Messaggero», Roma, 17 giugno, 1980, p. 9.

⁴⁶ Dario Zanelli. Nikita Michalcoy, un Cecov dei nostri tempi. — «Resto del Carlino», Ancona, 20 giugno, 1980, p. 7.

ням «Трех сестер». Тщательная сценография и костюмы, изумительная работа оператора, который «выжимает» все возможное из цветной пленки, совершенная игра актеров, стилизованная под атмосферу того времени, — все это придает необыкновенное изящество и элегантность картине»⁴⁷.

«Сигналы из далеких республик»

И наконец, следующая особенность советского кино, которую отмечали итальянские критики, — его многонациональность. Авторы рецензий и фестивальных обзоров писали, что фильмы, сделанные на республиканских киностудиях, отличаются национальным колоритом, разнообразием тем, форм, жанров, а в качестве их наиболее характерных типологических свойств большинство критиков называли использование традиций национальной, народной культуры, фольклорную живописность, обращение к историческому прошлому, к сельскому быту, в котором дольше сохраняются старинные, национальные традиции. «Последние дни фестиваля напомнили нам, что в Советском Союзе делается не только русское или московское кино. Например, Армения представила картины, отличающиеся национальным своеобразием, значительные не только в силу своих художественных достоинств, но и по тематике. Прежде всего, мы хотели бы отметить «Наапет» Маляна и «Осеннее солнце» Оганесяна»⁴⁸. «В армянском фильме «Наапет» рассказ о повседневности ведется с лаконичностью, напоминающей документальный стиль наших неореалистических картин. Это история крестьянина, уцелевшего в кровавой резне с турками и странствующего в поисках новой жизни.

Оставшись без земли, без семьи, без крова, он все-таки находит свое счастье: камень за камнем он строит новый дом под защитой молодой Советской Республики»⁴⁹.

⁴⁷ Francesco Papi. I film russi non incantano. — «Avvenire», Milano, 18 giugno, 1980, p. 7.

⁴⁸ Aurora Santuari. Certi luminosi segnali da lontane repubbliche. — «Paese sera», Roma, 23 giugno, 1980, p. 9.

⁴⁹ Claudio Trionfera. Ecco due cronache sociali dalla Georgia e dall'Armenia. — «Il Tempo», 22 giugno, 1980, p. 12.

Очень много итальянская пресса писала о грузинском кино, с которым итальянцы были знакомы и раньше; но с картинами, представленными на фестивале («Чудаки» Эльдара Шенгелая, «Ожерелье для моей любимой» Тенгиза Абуладзе, «Грузинская хроника XIX века» Александра Рехвиашвили), многие встретились впервые. «Грузинское кино — одно из самых старейших после русского, но и одно из самых жизнестойких — сегодня развивается по двум основным направлениям», — заметил Миччике, представляя грузинского режиссера Эльдара Шенгелая; первую тенденцию он назвал «причудливо-фантастической», вторую — «лирико-меланхолической». Обе они, по мнению киноведа, восходят к национальным традициям грузинского киноискусства.

«Шенгелая, например, судя по его картине «Чудаки», представляет первую тенденцию. Эльдар Шенгелая — сын одного из пионеров грузинского кино Николая Шенгелая, старший брат Георгия Шенгелая (постановщика превосходного фильма «Пирсmani»), одним словом, потомственный кинематографист, что он и доказывает, демонстрируя виртуозное владение камерой в экстравагантной сказке о молодом крестьянине, который хотел летать и так искренне верил в свою мечту, что она осуществилась. Фильм «Чудаки» провозглашает могущество Мечты в форме метафорической, парадоксальной, эксцентрической сказки, в которой мотивы народного фольклора сочетаются с оригинальной фантазией художника и бегством в надреальное»⁵⁰.

К этой же «причудливо-фантастической» линии развития грузинского кино, обозначенной Миччике, критики относят и картины Тенгиза Абуладзе, своеобразного интерпретатора грузинского фольклора: «Ну и сумасшедшие же эти грузины, но сколько в них живописной поэзии! Очаровательная, с большим юмором сделанная картина «Ожерелье для моей любимой» еще раз подтвердила талант Абуладзе, возросшую степень мастерства, уходящего корнями в народную культуру и традиции национального

⁵⁰ Dario Zanelli. Sulla macchina volante. — «Il Resto del Carlino», Ancona, 21 giugno, 1980, p. 7.

искусства, что становится особенно заметно в картинах «Мольба» и «Древо желаний». Абуладзе всегда очень тонко воспроизводит, а кое-где и домысливает с пылкой фантазией своеобразие и артистизм народного быта и народной культуры, сохраняющихся до сих пор в маленьких горских селениях, создавая на этом материале новые, современные поэтичные сказки, полные жизнелюбия и юмора. Под «предлогом» удивительных приключений юного Базадура, сочетая фантазию с дидактикой, режиссер сумел рассказать об этом чудесном, уходящем мире, существующем только как пародия на самого себя»⁵¹.

Массимо Пеполи считает, что «Ожерелье для моей любимой» Абуладзе — подход к теме его следующих картин: «Традиции народного искусства (народные поверья, мифы, сказки), вписанные непосредственно в быт, служат источником вдохновения для режиссера, который использует их, предварительно пропустив через фильтр собственной литературной культуры».

Это всего лишь сказка на грани реальности и фантазии, имеющая значение как подготовительный этап работы над следующим фильмом — «Древо желаний»⁵².

Другая линия грузинского кино представлена в картине Александра Рехвиашвили «Грузинская хроника XIX века». «Это метафорический фильм, в котором меланхолическая тональность, свойственная грузинскому кино, приобретает трагический оттенок. В этой грустной аллегории прочитывается влияние Кафки и Гоголя — на уровне литературного слоя картины, а если говорить о связях с кинематографической традицией, то — Бергмана, Уэллса, немецкого экспрессионизма: реальность постоянно сдвигается в пространство вымысла»⁵³.

«Грузинская хроника XIX века» дебютанта Рехвиашвили в очередной раз убеждает нас в том, что грузинское кино — одно из самых живых и активно действующих в рамках совет-

ской кинематографии в целом — заставляет вспомнить о таких режиссерах, как Абуладзе, Данелия, Иоселиани, Эльдар и Георгий Шенгелая. Имя этого автора (Рехвиашвили) в будущем органично впишется в ряд приведенных выше имен: ему присуща та же живописная выразительность и поэтичность. Несмотря на авторскую установку, подчеркнутую даже в названии фильма, это не «хроника», а реконструкция, причем реконструкция прошлого, трагической эпохи, неудовлетворенной потребности народа в справедливости, народа, который уже осознает свою роль в будущем. Картина очень горькая, повествующая об откровенной и оскорбительной победе зла.

Однако молодой режиссер убеждает без нажима, прибегая к чисто поэтическим и живописным средствам. В каждом жесте или поступке персонажей заключен драматический смысл, трагическое значение. Этот же принцип проводится и на уровне стилистики изображения с помощью черно-белой графики и игры светотени.

Актеры, почти все неизвестные, играют превосходно, и их исполнение также гармонично вписывается в изобразительную пластику картины»⁵⁴.

«Пезаро говорит «да» советскому кино»

Фестиваль в Пезаро завершил свою работу просмотром фильма Андрея Тарковского «Сталкер», который был показан сверх программы. Читатели, видимо, помнят цитированный в начале отрывок из статьи Джованни Грацини, где говорится, что разъезжаться гостям не хотелось, они еще не насытили свой «голод» по советскому кино... «Советское кино одержало победу, но и фестиваль выиграл это сражение с теми, кто противился его проведению»⁵⁵. Тем самым киносмотр в Пезаро вновь подтвердил свой престиж одного из самых прогрессивных и демократических международных кинофестивалей. Italianские критики и киноведы

⁵¹ Sauro Borelli. Sono matti e poeti questi georgiani. — «Unita», Roma, 16 giugno, 1980, p. 8.

⁵² Massimo Pepoli. Amare non basta. — «Il Messaggero», Roma, 16 giugno, 1980, p. 9.

⁵³ Massimo Pepoli. L'immaginario diventa incubo. — «Il Messaggero», Roma, 22 giugno, 1980, p. 10.

⁵⁴ Claudio Trionfera. Ecco le cronache sociali dalla Georgia e dall'Armenia. — «Il Tempo», 22 giugno, 1980, p. 12.

⁵⁵ «Paese sera», 23 giugno, 1980.

уезжали домой с намерением осмыслить его опыт в статьях, исследованиях и книгах, которые придут на смену фестивальным рецензиям: знакомство с советским кино состоялось и материал накопился достаточный. Будем надеяться, что после «Пезаро-80» о советском кино заговорят ведущие итальянские киножурналы, появятся новые книги — и изменится то печальное положение, на которое сетовал Мичиче. Что же касается итогов фестиваля в Пезаро, то, пожалуй, наиболее точно и лаконично общее впечатление от фестиваля выразил тот самый Джильберто Северини, которому вначале советские картины показались скучными: «Итак, фестиваль в Пезаро закончился. Мы еще не раз будем возвращаться к нему, осмысливать его опыт, но уже и сейчас, забегаая вперед, можно сказать, что оценка будет положительной: Пезаро говорит «да» советскому кино»⁵⁶.

Андрей Тарковский

Федерико Феллини

Федерико Феллини, одному из прославленных режиссеров, исполнилось 60 лет... Невозможно представить себе мировой кинематограф без Феллини, без его всем нам памятных картин.

Величие Феллини в том, что его кинематограф — глубоко национальное явление. А вместе с тем (можно сказать и иначе: именно поэтому) его влияние на мировое киноискусство было и остается огромным и почти не поддающимся измерению.

«Маменькины сынки», «Дорога», «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «8½», «Рим», «Сатириконе», «Амаркорд», «Клоуны», «Казанова», «Репетиция оркестра» — все эти картины,

уверен, останутся в истории мировой кинематографии. Вспоминая их одну за другой, вдумываясь в них, понимаешь, что, как всякий большой, настоящий художник, Федерико Феллини прежде всего — поэт. Он создает свой собственный, поэтический мир, чтобы выразить через него с полнотой, кажущейся ему сегодня, так же как 20 лет назад, недостижимой, изначально желанной, но невозможной, свое отношение к окружающей его действительности...

Он не ставит своей целью реконструирование, воссоздание современного ему мира в его осязаемых, видимых, материально правдивых реалиях, у него свой путь в кинематограф. И, конечно же, это путь поэта.

Создание своего индивидуального, глубоко субъективированного, условного и всегда активно персонализированного мира — в этом сущность Феллини. Но парадокс поэтического творчества заключается в том, что чем субъективнее воссоздаваемая картина мира, тем глубже проникает художник в его объективную данность...

Творчество Феллини демократично. Его мир отнюдь не рафинирован, он доступен самым широким кругам. Вспомним такие его ленты, как «Дорога», «Ночи Кабирии» или «Амаркорд»... Трудно усомниться, видя эти картины, в знании и понимании жизни режиссером. В видении им ее самых глубоких пластов, ее нутра. Становится очевидной его близость народу, его понимание самого простого, как принято говорить, «маленького», рядового человека современной Италии.

Но даже тогда, когда он обращается, как, скажем, в «Сатириконе», к далекой истории, мгновенно становится ясным его желание высказаться о современном ему мире — не о древнем Риме, а о том, что окружает автора ежедневно, ежечасно.

Удивительное феллиниевское барокко, его насыщенное деталями, щедрое, я бы сказал, снайдеровское, рубенсовское начало выражает жизнелюбие мастера, широту его натуры, прихотливость характера и душевное здоровье...

Нет никакого сомнения в том, что все творчество Федерико Феллини — именно все! — ис-

⁵⁶ Gilberto Severini. Pesaro: «un sì» al cinema russo. — «Corriere adriatico». Ancona, 23 giugno, 1980, p. 11.

полнено глубокого жизнеутверждающего пафоса. Казалось бы, это так очевидно, что об этом не стоит и говорить, но мною руководит единственное желание еще раз напомнить о том, что творчество настоящего художника всегда несет в себе заряд веры и надежды, всегда полно упования на будущее, всегда внушает ощущение духовного пространства и перспективы. Даже тогда, когда художник говорит о духовном кризисе общества, как Феллини это делал в «Сладкой жизни» или в «8½».

Живописуя, ораторствуя, наставляя, иронизируя, возмущаясь, Феллини испытывает такую боль и особо ощущаемую нами любовь, что приходит в голову странная мысль о конечном смысле его картин, возможно, не соответствующих их первоначальному замыслу, — так как он становится в результате и шире, и глубже, и емче, и сложнее...

Феллини, каким я его узнал, прежде всего необычайно добр. Кажется, не было случая, когда бы он не помог тем, кто просил его о чем-нибудь, нуждаясь в его помощи. А к нему обращаются за помощью многие — и его старые товарищи, и начинающие кинематографисты, и коллеги, и совершенно посторонние люди. Это свидетельствует о крупности и, главное, бескорыстности его характера. Даже когда автор этих строк, в сущности ничем в жизни с Феллини не связанный, столкнулся с некоторыми сложностями в своей работе в Италии, Феллини первым предложил ему помощь, которую он с благодарностью принял.

Кажется, никто из современных художников не сумел выразить с такой глубиной и пониманием проблему творчества, душевного состояния художника и вообще творящей человеческой личности в мире, как это сделал Федерико Феллини в картине «8½». История режиссера, находящегося в состоянии тяжелого душевного кризиса, — его растерянность и метания в поисках собственной темы, его беспомощность, усталость — стала основой удивительного, ярчайшего, во всем самобытного фильма. Это глубоко лирическая картина. Все события в ней как бы пропущены, нет, не как бы, а на самом деле пропущены через



Федерико Феллини на съемочной площадке

личность самого режиссера, выражают его собственную душевную смуту. Но все эти кризисы и метания, кажущиеся частными, необязательными, не только не сужают рамок и значения фильма, но, напротив, бесконечно повышают его всеобщую значимость. Ибо Феллини в нем предельно искренен и безоружен перед внешним миром в своей исповедальности и открытости нашему восприятию.

Должен признаться, что «8½» — моя самая любимая картина в его творчестве и, как мне кажется, лучший его фильм; в нем глубина и утонченность замысла соединились с простотой и демократичностью формального выражения, с той органичностью формы, когда все открылось нам так, как было задумано автором.

Феллини удивительно мил и прост в общении и чрезвычайно немногословен. Он очень нежен. И обаятелен. Не в актерском, а в глубоко человеческом значении этого слова.

Он знает себе цену — и тем более значительно его бескорыстное внимание к своим друзьям. Он самый знаменитый режиссер Италии. Кажется, что «маэстро» знают все: незнакомые люди здороваются с ним на улице. Я знаю случай, когда к нему обратился человек, сын у которого попал в тюрьму: посетитель просил облегчить его сыну условия содержания, и Феллини связался с компетентными людьми, дабы помочь несчастному отцу в его ужасных обстоятельствах. И эта просьба не показалась Феллини странной.

Федерико Феллини истинно итальянский, подлинно народный художник.

Сочетание в его картинах обаятельного, зримого, чувственного образа мира простого человека с поэтически тонким, сложным ощущением реальности — вот что делает Феллини художником уникальным, единственным и неповторимым среди всех остальных режиссеров, мне известных. Отличным от всех других...

И тут мне снова хочется сказать о нежности этого большого и сильного человека, его ранимости и душевной тонкости, которые так очевидны, так ощутимы и в «Клоунах», и в «Риме», и в «Амаркорде». А если вспомнить «Ночи Кабирии», где режиссер становится открытым защитником слабых, обездоленных людей, потерянных в захламленных пространствах современного города... В этой защите — центр его художнической позиции, истоки его эстетической системы, основа возводимого им живого мироздания.

Эти грустные клоуны «Дороги», «Сладкой жизни», «8 1/2» и, наконец, клоуны из «Клоунов»! Разве они при всей изысканности и тонкости мысли и стиля режиссера не являются яркой демонстрацией любви к простому (я бы назвал его *изначальным*) человеку?..

Многим может показаться, что Федерико Феллини, этот художник с громким именем, чрезвычайно богатый человек. Он действительно мог бы по-настоящему разбогатеть, если бы согласился сотрудничать с крупными итальянскими, а теперь, главным образом, американскими киноподателями. Но он никогда не шел на сделки. Он предпочитал платить сам за свою творческую свободу, за возможность де-

лать то, что он считает нужным и важным.

Подобная альтернатива преследует многих кинорежиссеров Запада. И если это крупные художники, то они избегают сотрудничества с чисто коммерческими продюсерами. Иначе они рискуют потерять себя и на самом деле часто теряют...

Сейчас кино Италии переживает трудные времена. Попросту нет денег на производство итальянских картин! Нет больше меценатов, никто не хочет заниматься искусством... Конечно, вся тяжесть этой ситуации ложится прежде всего на плечи таких ведущих и признанных мастеров, как тот же Федерико Феллини или Микеланджело Антониони. Им нелегко приходится сегодня. Но до тех пор, пока режиссер Феллини сможет, вопреки всему, снимать то, что ему кажется нужным, до тех пор киноискусство Италии останется на том же высоком уровне, на какой оно поднялось после разгрома фашизма.

В тех тяжелейших условиях, в которых пребывает ныне итальянский кинематограф, все взоры — с тем большей надеждой — обращаются к его величайшим мастерам, обращаются с верой в то, что итальянское кино найдет в себе силы обрести новое дыхание...

Поздравляя Феллини с 60-летием, я пользуюсь случаем еще раз выразить ему благодарность за то, что он, открыв, доверил нам свой мир, блистательный, изысканный, тонкий и человечный, простой и грустный — такой, каким его ощущал в глубине души, почувствовал и воссоздал для нас этот удивительный художник.

В подготовке материалов номера принимали участие С. Беднов, И. Заславская, С. Золотусский, А. Кагарлицкая, М. Кереселидзе, С. Лаврентьев, Л. Пайкова, Н. Савицкий, О. Сергина, С. Тримбач, П. Шепотинник.



*Георгий Марков,
Эдуард Шим*

Приказ: огня не открывать

Летний, сияющий день.

Маленький всадник скачет по мокрой от недавнего дождя полевой дороге. Это мальчишка лет шести.

Вороная лошадь разбивает копытами лужи. Вспыхивают радужные брызги.

— Ур-ра-а-а!.. — ликующе кричит мальчишка. — Папа, война началась! Война!..

Название фильма: «Приказ: огня не открывать».

Стук копыт превращается в стук вагонных колес.

Полутемная теплушка. Разметавшись, спят на нарах солдаты. Только двое бодрствуют — Егоров и Симочкин. Лежат, глядя в прямоугольное окошко, за которым проплывают силуэты деревьев.

— Ну, наконец-то поехали! — раздраженно говорит Симочкин. — Не могу. Терпенье лопается!

Слышен нарастающий шум встречного поезда. В окно черно-белыми вспышками мелькают проносящиеся вагоны.

Унесся, затих встречный.

Теплушка замедляет ход, шипят тормоза, гремят буферные тарелки. Толчок. Остановка.

— Нет, что все-таки происходит?! — вскидывается Симочкин. — Почему мы стоим у каждого полустанка?! У каждого столба?!

Егоров не отвечает. Прищурясь, смотрит в окно.

Слышен гул еще одного встречного поезда.

— Почему нас все обгоняют?! — Симочкин нервно поворачивается к Егорову. — Нет, что-то очень странное происходит!..

На фоне стремительно мчащегося встречного поезда — титры фильма.

Ушел встречный.

По-прежнему не двигается замерший на разъезде эшелон, составленный из старых теплушек.

Откатывается дверь. Спрыгивает на насыпь капитан Тихонов. Быстро проходит к паровозу, поднимается в будку.

— Вы понимаете, что мы уже на трое суток опоздали?! — со сдержанной яростью говорит он машинисту.

Измученный пожилой машинист не отвечает. Глядит на едва различимый силуэт семафора.

Дернулась рука семафора, поднялась вверх. Машинист потянул рукоятку реверса.

Но тут семафор опять опустился вниз, будто передумав.

Резко тормозит двинувшийся было состав.

— Что происходит?! У нас тоже воинский эшелон! — не сдержавшись, выкрикивает Тихонов. — Мы тоже обязаны прибыть вовремя!..

Нарастает гул встречного поезда.

В теплушке Симочкин рывком садится на нарах.

— По-моему, мы вообще едем в обратную сторону! — говорит он, осененный внезапной мыслью. — Смотрите, Филипп Андреевич, все поезда — встречные! Раньше обгоняли, а теперь все — навстречу!

Егоров тоже поднимается. Прислушивается к нарастающему гулу поезда.

— Не может быть... — испуганно говорит он.

Симочкин бросается к окну. Смотрит наружу, в небо.

— Луна сейчас где? — спрашивает он. — На юге?

— Примерно на юго-востоке.

— Ну, вот! — говорит Симочкин. — Запад — там, нас везут в обратную сторону! Мы где-то свернули! Что происходит, Филипп Андреич? Я ничего не понимаю!..

Спят на нарах солдаты.

У дверей теплушки дремлет дневальный, обхватив винтовку.

Дернувшись, медленнее покатился состав.

Ползет в ночи эшелон. Белый дым над паровозной трубой. Темные силуэты часовых на тормозных площадках.

Впереди — небольшой подъем, эшелон замедляет ход.

И тут из кустарника, растущего около насыпи, выскакивает согнутая фигура. Метнулась к теплушке.

Руки схватились за железную скобу. Рывок — и неизвестный уже стоит между вагонами, на лязгающем буфере. Теперь можно рассмотреть, что это паренек лет семнадцати. На нем кепка со сбитым на сторону козырьком, обвислый пиджак, хромовые сапоги. Через плечо — мешок на веревочной лямке. Паренек настороженно повертел головой. Ухмылка расцвела на его физиономии.

Ползет эшелон. Пронизывает ночные переlesки, громыкает на мостиках.

Опять разъезд. Опять закрытый семафор. Опять шипение тормозов, остановка.

Из теплушки, откатив дверь, выпрыгивает дневальный. Это Терентий Шленкин. Он богатырского роста и, несмотря на молодость, уже огрудевший, с заметным брюшком.

Терентий вылез, чтобы справить малую нужду.

Из соседней теплушки тоже высунулся человек — щупленький казах Кукенбаев. За его спиной видны жующие сено лошади.

— Эй! Закурить нету? — окликает он Шленкина.

Шленкин неторопливо подходит.

— Свои надо иметь! — наставительно говорит он, вытаскивая из кармана пачку «Казбека». Протягивает открытую коробку Кукенбаеву. Тот не решается взять такую длинную, такую аристократическую папиросу.

— Бери, бери. Угощаю!

— Слушай, куда едем, а? — прикуривая, спрашивает Кукенбаев. — Совсем в другую сторону едем!

— А тебе не все равно? — Шленкин снимает с ремня фляжку, отвинчивает пробку. Делает глоток. — Хлебнуть хочешь?

— Ага. Вода у меня кончилась.

Кукенбаев прикладывается к горлышку. И вдруг, поперхнувшись, выкатывает глаза. С полминуты он не может ни дышать, ни говорить. Только рукой отмахивается — на радость хохочущему Шленкину...

Они не видят, что из-под вагона вынырнул паренек с мешком. Быстро огляделся и юркнул в теплушку, где стоят лошади.

Зарылся в сено, наваленное в углу.

Прогрохотал, завивая пыльные смерчи, встречный состав.

С блаженной улыбкой лежит в сене паренек. Дернувшись, теплушка медленно поехала.

Кукенбаев влез внутрь, закрыл двери. Сплюнул горечь во рту. Утерся рукавом.

Ближняя лошадь смотрит на него выпуклым фиолетовым глазом.

— В другую сторону едем, а? — говорит ей Кукенбаев. — Совсем непонятно!

Ползет среди сопот темный, без единого огонька эшелон.

Полосатая тупиковая плаха с незаженным фонарем. Конец железнодорожной ветки.

Вокруг — тонущая в сумерках голая степь. Нет ни станционных построек, ни перрона. Вообще нет признаков человеческого жилья.

Неподалеку от рельсов сидят двое — молодой круглощекий лейтенант Ведерников и подтянутый, в ладно пригнанной форме сержант Соловей. Третий человек спит рядом под шинелью.

— Нет, у них что-то случилось! — нервно произносит Ведерников.

— Да просто задержались, — успокаивающе говорит сержант.

— На четверо суток? — резко оборачивается к нему Ведерников.

Из сумрака появляется сутуловатая, медвежьего облика фигура. Это старик лет шестидесяти. В руках у него небольшой узелок.

Старик присаживается рядом с командиром. Развязывает узелок, в котором бутылка с водой, хлеб, шматок сала.

— Поесть вам принес, — говорит он, улыбаясь. — А то с голоду тут помрете. Не побрезгуйте, товарищи командиры.

Ведерников с жадностью откусывает черствый хлеб. Другой рукой он отмахивается от комаров, зудящих над головой.

— Спасибо, отец. Не рассчитывали, что столько здесь просидим...

— Поезд! — вдруг вскакивает на ноги сержант Соловей. Он прислушивается, глядя куда-то в темноту. — Точно, поезд!

Паровоз подкатывает и останавливается, почти упершись носом в полосатую тупиковую плаху.

В теплушке дневальный Шленкин вздрагивает от стука в двери и крика:

— Вылазы! Приехали!...

Шленкин очумело моргает. Спросонок ему трудно прийти в себя. Он машинально нащупывает на боку фляжку, пытаясь ее отстегнуть.

Откатилась дверца теплушки. В проеме показался старшина Подкорытов:

— Подъем!

Шленкин вскакивает и тоже кричит, вторя старшине:

— Подъем!!

От его зычного баса солдаты ошалело вскакивают с нар. Шленкин подгоняет их, стаскивает за ноги.

— Интересно, куда это мы приехали?.. — лихорадочно ища свой ремень, говорит Симочкин Егорову.

Шленкин поддает коленом им обоим.

— Шевелись!..

Егоров обижается не за себя, а за Симочкина:

— Повежливей нельзя?

— Не пререкайся! — рывкает Шленкин, чувствуя себя хоть и временным, но начальством.

По всему эшелону прыгивают на насыпь солдаты. Недоуменно озираются. Слышны голоса:

— Это куда же нас занесло?

— Может, пересадка, братцы?

— А комарья тут, комарья!..

Действительно, тучи комаров уже слетелись, уже накидываются на солдат.

Спрыгнул наземь капитан Тихонов.

К нему бегут трое встречающих — лейтенант Ведерников, сержант Соловей и командир саперного взвода Барышников.

— Здравия желаю, товарищ капитан! — козыряет улыбающийся Ведерников. — Наконец-то!

— Здравствуй, Ведерников, — капитан пожимает ему руку. — А где остальные командиры?

— Больше никого, товарищ капитан! Только вот — Барышников, командир саперного взвода, и сержант Соловей! — Он показывает на своих спутников.

Лицо Тихонова изумленно вытягивается:

— И больше никто не прибыл?!

— Никак нет!

— Быть этого не может...

Никем не замечаемый, стоит поодаль старик, приносивший командирам еду.

Беззвучно отступает в темноту.

Тихонов сбивает на затылок фуражку:

— Ну, делать нечего... Обрати не поедешь.

— Вероятно, штабные неувязки! — чуть виновато объясняет Ведерников. — К сожалению, это бывает.

— Принимай командование над второй ротой, — говорит ему Тихонов. — А сержант — над третьей. Максимально ускорить выгрузку! Максимально!

Быстро разгружается эшелон. Солдаты — среди которых Егоров, Симочкин, Дуюнов, Нечаев, Усольцев, — вытаскивают из теплушек длинные зеленые ящики, брезентовые тюки.

Егоров вынимает из кармана носовой платок, подсовывает под пилотку, закрывая шею. — Кусать поменьше будут...

— Какие нежности! — язвительно говорит Шленкин.

Из другой теплушки вытаскивают пулеметы «максим», относят, ставят на землю.

— Побейте! — командует старшина Подкорытов. Он маленького роста, но выглядит таким бравым воякой. — Побейте!

Повар Сережкин и солдаты Теленков, Кучеров, Сударчиков, Черных вытаскивают походную кухню.

— Побейте! — отчетливо произносит подбежавший к ним сержант Соловей.

— Ехали — не торопились! — сквозь зубы говорит Сережкин. — А теперь — давай-давай!

В теплушке, где находятся лошади, Куkenбаев замечает торчащий из-под сена сапог.

Куkenбаев осторожно приподнимает охапку и видит паренька с мешком.

Круглыми глазами паренек смотрит на Куkenбаева.

И Куkenбаев оторопело таращится на него.

— Ты... зачем здесь?!

Паренек пытается вскочить, и тут Куkenбаев прыгает на него, истошно крича:

— Держи!.. Держи!!

Быстро шагающий вдоль состава капитан Тихонов слышит крики и ругань.

Куkenбаев и верзила Шленкин волокут упирающегося паренька с мешком.

— Чего хватаешь, как диверсанта?! — кричит паренек.

Неожиданно он приседает, оставив в руках конвоиров только пустой пиджак.

— Оглобля! Не тебя меня ловить!..

— Отставить!! — перекрывает крики Тихонов. — В чем дело?

— В вагоне прятался, товарищ капитан! — торопливо объясняет Куkenбаев. — В сено залез.

— И без документов! — добавляет Шленкин.

— Да есть у меня документы! — паренек отбирает у Шленкина свой пиджак, расстегивает булавку на внутреннем кармане.

Булавку заело. Бренчат разнокалиберные значки, прикрепленные к лацканам, — Осовиахима, МОПРа, БГТО, «Ворошиловского стрелка»...

— Орденов поначе! — ядовито комментирует Шленкин.

— Значит, имею право! — высокомерно отвечает паренек.

Наконец ему удается отстегнуть булавку. Он вытаскивает какую-то потертую, сложенную вчетверо бумагу.

— Вот документ! Справка из колхоза!..

Кругом продолжается лихорадочная разгрузка. Подгоняемые командирами, солдаты спускают на землю подводы, ящики с боеприпасами, пустую гулкую водовозку...

Капитан Тихонов изучает потертую бумагу, светя фонариком.

— Демидков Ефим Иванович?

— Я самый!

— Как же тебя занесло?! Из Смоленской-то области?

— Дак очень просто, товарищ капитан! Ездил дом продавать! У меня тетка проживала под Благовещенском. Весной померла. Дом хороший остался. Ну, поехал я продавать. Кроме меня, некому было...

— А теперь куда?

— Дак обратно! Домой! Родных повидать — и на фронт. Все одно через полгода призовут, я ждать не буду...

Тихонов рассматривает лицо паренька — скуластое, почти еще детское, но с удивительно смысленными и хитрыми глазами.

— Ты в другую сторону заехал, Ефим Иванович.

— Почему в другую?

— Не в тот поезд забрался.

— Да как же? Ведь — воинский! Значит — на запад, к фронту!

Тихонов складывает бумажку и прячет ее в нагрудный карман.

— Разбираться некогда. Пойдешь с нами.

— Куда это? Я не могу, мне — на фронт! Не имеете права задерживать!

— Проследите, чтоб не убежал! — приказывает капитан Шленкину.

Заканчивается разгрузка.

Звучит команда: «Первая рота — строиться! Вторая рота — строиться!»...

Суетясь, толкаясь, солдаты занимают места в строю. Заметно, что почти все они — новобранцы. Обмундирование непригнанное, скатки необмятые, как хомуты.

— Но куда же мы все-таки приехали? — нервно спрашивает Симочкин у Егорова. — Что это за место? И почему нельзя по-человечески объяснить?!

Ефим Демидков глядит на стоящего рядом Шленкина и торопливо произносит:

— Учти, оглобля, я все одно убегу! Предупреждаю, чтоб после не обижался!

Без гудка, чуть гроыхнув сцепками, двинулся назад пустой и темный эшелон.

Прозвучала еще одна команда: «Ша-агом-марш!» Колонна новобранцев вразнобой затопала, удаляясь от железнодорожной ветки.

Поодаль недвижно стоял знакомый старик. Жевал кусочек хлеба, смотрел на исчезающий в ночной тьме батальон.

Низенький старшина Подкорытов, шагавший рядом с колонной, вынул из кармана квадратное зеркальце. Незаметно погляделся в него. Поправил фуражку.

— Шире шаг! — закричал он. — Не растягиваться!

Уже встает солнце.

Вокруг, насколько хватает глаз, — выгоревшие рыжие сопки. Пятна солончаков. Нигде ни кустика, ни деревца.

Только тарбаганы — степные грызуны — торчат столбиками у своих нор.

Они мгновенно скрываются, заслышав топот колонны.

Капитан Тихонов говорит Ведерникову:

— Эти четверо суток, что мы потеряли, придется наверстывать.

Он оборачивается к колонне:

— Прибавить шаг!

Торопливо бухают ноги в обмотках, в пыльных грубых ботинках.

Резко выделяется среди новобранцев Ефим Демидков, шагающий в своей штатской одежде.

— Это куда же вас гонят такой рысью? — спрашивает он Шленкина.

Не отвечая, Шленкин отстегивает от пояса флягу. Допивает остатки. Он вспотел, у него одышка.

Внезапно Шленкин рушится наземь.

Это сзади кто-то наступил на его развязавшуюся обмотку.

Рядом со Шленкиным вырастает молодцеватый, подтянутый сержант Соловей:

— Не отставать!

— У него задние ноги спотыкаются! — поблескивая глазами, сообщает Ефим.

Мимо них проходят Тихонов и Ведерников. Лейтенант спрашивает, показав на Ефима:

— Зачем вы его взяли, товарищ капитан?

— А куда он поедет? Его деревня уже под немцами...

Ведерников даже останавливается:

— Как?!

— Он просто не знает, — говорит Тихонов.

— А ваша семья, товарищ капитан?!

— Пока никаких известий.

— Я уверен, они успели эвакуироваться! Семьи командиров эвакуируют в первую очередь! — лейтенант произносит это, а сам с невольным испугом, с жалостью смотрит на Тихонова.

— Рядом узловая станция, — говорит Тихонов. — Ее бомбили. Весь поселок разрушен, и почти все жители... погибли.

Несколько минут они шагают молча. Только слышен топот колонны.

— Мы допустили просчет в первых стратегических операциях, — говорит Ведерников. — Я убежден, их можно остановить. А то что же такое? Трех месяцев не прошло, а они взяли Прибалтику, уже подошли к Ленинграду, к Киеву...

— Прибавить шагу! — отвернувшись от него, кричит Тихонов.

Полдень. Солнце в зените.

Солдаты идут, закрывая глаза от слепящего света.

Вокруг — те же однообразные выгоревшие сопки. Пыль от колонны долго висит в раскаленном воздухе.

Ездовой Куценбаев вытряс остатки воды из фляги, намочил тряпку, накрыл ею голову лошади.

Симочкин, еле ворочая запекшимися губами, говорит Егорову:

— Если нас привезли в тыл... для чего... такая гонка? Я не понимаю.

Егоров берет у него винтовку, вешает себе на плечо.

— Я сам!.. — сопротивляется Симочкин.

— А потом ты понесешь, — говорит Егоров, облизывая губы.

Симочкин пугается:

— Ты думаешь, нам еще долго идти?!

У Шленкина опять размоталась обмотка. Он плюхается на землю, страдальчески просит:

— Мужики, водички?.. Глоток!..

Ефим Демидков развязывает свой холщовый мешок, достает бутылку с водой.

— Кипяченая? — спрашивает Шленкин.

— Кто? — не понимает Ефим.

— Вода-то, говорю, кипяченая? А то у меня — желудок.

Ефим щурится, скрывая насмешку во взгляде.

— Дак можно скипятить, — говорит он. — Как попьешь, сразу садись на песочек. И сразу закипишь!

Смеются идущие мимо солдаты.

— Не отставать! — командует старшина Подкорытов. — Подтянись! Прибавить шагу!..

Вдалеке у горизонта, сквозь дрожащее море, видны какие-то низкие постройки. И вроде бы торчит колодезный «журавль».

— Это мне кажется?.. — недоверчиво спрашивает Симочкин и вдруг кричит хрипло: — Деревня! Вон деревня, уже близко!

— Это кажется, что близко... — говорит Егоров.

Сержант Соловей оглядывает измученные, грязные лица солдат. Набирает в грудь воздуха. И звонко, чисто запекает:

...Помнишь городок провинциальный,
Тихий, захолустный и печальный,
Церковь и базар,
Городской бульвар?..

Разносится голос над рыжими сопками, взвизгивает в небо.

Кое-кто из новобранцев подхватывает припев:

...Таня, Танюша, Татьяна моя,
Помнишь ли звонкое лето это?
Как же мы можем с тобой позабыть
Все, что пришлось пережить?..

Ведерников говорит капитану:

— А сержант попался толковый. На отлично закончил школу младших командиров.

— Откуда он? Здешний?

— Детдомовец. Сирота, ни отца, ни матери. А вот каким вырос...

Из-за сопки, в клубах пыли, показываются несколько быстро катящихся телег.

В телегах — женщины, дети. Лежат трое раненых со свежими повязками. В задках привязаны узлы, чемоданы.

Рядом на конях — два пограничника в зеленых фуражках.

Обоз и колонна новобранцев встретились.

Удивленно смотрят солдаты на запыленных пограничников, на стонущих раненых. На женщин с детишками.

— Здорово, капитан! — старший из пограничников спрыгивает с седла, пожимает руку Тихонову.

— Здравствуй, что случилось?

— Заварушка была. А сегодня приказ — срочно эвакуировать семьи...

В глазах Тихонова тревога.

— Что — так серьезно?!

Начальник заставы кивает:

— Как на вулкане... Сразу объясни людям: мы тут на волосок от войны!

— Воздух! — негромко произносит второй пограничник.

В небе плывет самолет, похожий на серебря-

ный крестик. Он кажется безобидным, игрушечным.

Очевидно заметив колонну, самолет резко меняет курс.

— Воздух!! — обернувшись к батальону, кричит Тихонов. — Рассредоточиться!

Эту команду подхватывают Ведерников, старшина Подкорытов, сержант Соловей. Солдаты разбегаются, еще не понимая, в чем дело.

— Ложись! — сержант Соловей толкает неповоротливого Шленкина.

С телег соскакивают женщины, дети. Стаскивают раненых. Деловито, привычно укрываются в камнях, в сухой траве.

Лежащий на земле Тихонов спрашивает начальника заставы:

— Думаешь, может обстрелять?

— А черт его знает! — со злостью отвечает тот. — Теперь всего жди!..

Взволнованный, ничего не понимающий Симочкин подползает к сержанту:

— Ну — самолет! Ну и что?!

— Это японец. Разведчик, — отвечает лежащий рядом Ведерников.

— Как — японец?! Над нашей территорией?!

— Тут граница близко.

Еще большее недоумение на простодушном лице Симочкина.

— Но у нас с Японией — нейтралитет!..

Снижается самолет. Уже различимы на крыльях и фюзеляже японские опознавательные знаки.

Ефим Демидков быстро ползет к Тихонову. На лице Ефима — охотничий азарт, нетерпение:

— Я его сниму, товарищ капитан? Можно? Я правда здорово стреляю, он у меня шас кувыркнется!..

Тихонов переглядывается с начальником заставы.

— Нет, Ефим Иванович, подождем, — говорит капитан.

— Че ждать? Только винтовку дайте!

— Не было приказа открывать огонь. Понятно?

— Эх, жалко!.. — Ефим провожает взглядом уплывающий к горизонту самолет.

Снова движется батальон.

Снова звучат команды: «Не растягиваться! Прибавить шаг!»

Шленкин вдруг остановился и медленно осел на землю:

— Не могу... Больше не могу, хоть стреляйте...

— Вставай, оглобля! — Ефим поднимает Шленкина, берет у него винтовку, вешает себе на плечо. — Глянь, уже близко!

Действительно, до человеческого жилья уже недалеко. Явственно видны глинобитные домики, задранная шея колодезного «журавля».

Тихонов что-то говорит Ведерникову.

Тот бежит в голову колонны, оборачивается к солдатам, командует:

— Правое плечо вперед!!

Колонна поворачивает в сторону от жилья. Опять впереди голые сопки, неотличимые одна от другой.

Оторопь, испуг, а потом — откровенное отчаяние на измученных лицах солдат.

— Я не пойду! — хрипит Шленкин. — Не могу я!..

— Прибавить шаг! — кричит старшина Подкорытов.

Сержант Соловей вдруг свистнул отчаянно и запел:

...Таня, Танюша, Татьяна моя,
Помнишь ли звонкое лето это?
Как же мы можем с тобой позабыть
Все, что пришлось пережить?..

Капитан Тихонов подходит к обозной бочке. Говорит Кукенбаеву:

— Видите — погранзастава. Там наберете воды.

И одна лишь бочка, оторвавшись от колонны, движется к глинобитным домикам.

На заставе Кукенбаев подбегает к обложенному камнями низкому колодцу. Торопливо вытаскивает ведро с водой.

Переливает в другое ведро, дает напиться лошади.

Пьет сам — жадно, большими глотками. Вода мутная, перемешанная с песком, и Кукенбаев сплевывает хрустящие песчинки.

Внезапно он замирает. Где-то за сопками слышны далекие выстрелы.

Позади Кукенбаева раздается крик: «Застава, в ружье!»

Тотчас на двор выскакивают несколько пограничников. У двоих или троих — собаки на длинных поводках.

Пограничники вспрыгивают на лошадей. Уносятся со двора. Овчарки на длинных поводках несутся впереди.

Изумленно смотрит им вслед Кукенбаев. Поворачивается к лошади:

— Почему стреляют, а? В кого стреляют?..

Лошадь тоже испуганно вздернула голову. Косит глазами.

Красный диск солнца опускается к сопкам. Синие тени в распадках.

Двигается колонна новобранцев.

И вдруг неожиданная команда:

— Стой!!..

Медленно подтягивается хвост колонны. Замирает.

Новая команда:

— Напра-во!! Р-равняйсь!! Смир-р-но!!

Капитан Тихонов выходит к середине строя.

— Товарищи красноармейцы! — громко произносит он. — Поздравляю с прибытием к месту службы!

Застыли в строю Егоров, Симочкин, Шленкин, Дуюнин, Усольцев, Черных... Сейчас трудно их чем-нибудь удивить. Страшны солдатские лица — воспаленные, в грязных подтеках.

И все же, услышав слова капитана, солдаты ошалело озираются.

— Где тут место?! — выдыхает Шленкин.

— Я ничего не понимаю! — шепчет Симочкин.

Колонна стоит в середине голого, пустынного распадка.

Сухая трава. Камни. Гудит ветер, сечет по лицам песком.

— Тут мы построим военный городок! — продолжает Тихонов. — И тут будем служить! Я знаю, каждый хотел бы попасть на фронт, чтобы в эти суровые дни сражаться с фашистскими захватчиками. Но Родина приказала нам быть здесь, на Востоке. И мы свой долг выполним!

Смотрят на Тихонова солдаты — Теленков, Кучеров, Сударчиков. Смотрят Подкорытов и Соловей. Смотрит Ефим Демидков, стоящий в своей гражданской одежде.

— Предупреждаю, — после паузы говорит Тихонов, — рапорты об отправке на фронт принимать не буду!

Переглянулись Симочкин с Егоровым.

— Наша линия фронта — здесь!.. — твердо заканчивает Тихонов.

Внезапно его взгляд устремляется куда-то поверх солдатских голов.

Вдали над сопками летит птица — отчетливо выделяясь на фоне вечернего багрового неба.

— Ведерников — винтовку! Винтовку с оптическим прицелом! — кричит капитан.

Лейтенант Ведерников бросается к стоящим невдалеке обозным телегам, а капитан не отрывает взгляда от приближающейся к нему птицы.

Ефим Демидков выхватывает у Шленкина винтовку. Клацает затвором. И не успевает вскинуть к плечу, как из-за сопки доносится выстрел.

Птицу словно бы подбрасывает в воздухе. Переворачиваясь, она растрепанным комочком падает вниз...

Начальник заставы Тарасенко, сидящий на лошади, перезаряжает винтовку. Пускает лошадь в галоп. Следом мчится второй пограничник.

Они спешат к тому месту, куда упала птица.

— Ищите, а то в траву забьется! — кричит Тихонов.

Солдаты, сломав строй, тоже бегут к месту падения птицы.

Голубь, обыкновенный голубь-сизарь лежит в желтой траве.

Начальник заставы, подскакавший первым, прыгивает с седла, поднимает голубя за распущенное крыло.

На лапке голубя — алюминиевое колечко. Начальник заставы осторожно и бережно снимает его.

Под колечком — «шелковка», тончайшая полоска ткани с нанесенными тушью цифрами.

— Это что же такое?! — не понимает запыхавшийся Симочкин.

— Донесение шпионское! — определяет Ефим Демидков. — Эх, не успел я выстрелить! Я бы тоже его снял!..

Новобранцы заняты разбивкой лагеря.

Донельзя уставшие, измученные, они неумело ставят палатки. Мешает ветер — вырывает из рук брезентовые полотнища, сечет песком.

Начальник заставы Тарасенко изучает «шелковку». Потом с усмешкой обращается к Тихонову:

— Вот, пожалуйста... Уже сообщение о твоём батальоне!

— Оперативно, — говорит Тихонов. — Я думал, вы этих голубятников переловили.

— Конечно, мы сложа руки сидим! — оскорбленно кивает Тарасенко.

— Не обижайся, но ведь правда — слишком долго они орудуют.

— Попробуй, перелови! Знаешь, кто орудет? Те еще волки. Белогвардейцы атамана Семенова... У них тут старые связи остались, вон даже бывшая любовница атамана неподалеку проживает! Десять лет сидели тихо, таились. А теперь полезли, как клопы. Надежда появилась — вместе с немцами и японцами освободить матушку-Россию...

Крутя на пальце «шелковку», начальник заставы смотрит на солдат, разбивающих лагерь. Потом оборачивается к Тихонову:

— Как полагаешь — начнут самураи войну?

Тихонов не спешит ответить. За него откликается Ведерников:

— Лично я не сомневаюсь. Начнут. У них накоплен громадный военный потенциал. По сути, все государство превращено в военную машину!

— Лейтенант Ведерников у нас стратег, — говорит Тихонов не то одобрительно, не то с насмешкой.

— Это у меня потомственное, — улыбается Ведерников. — И отец, и дед, и прадед в штабах служили. Привыкли мыслить масштабно...

Ведерников сообщает это, не переставая чинить сапог. У сапога оторвалась подошва, и

Ведерников сейчас привязывает ее обрывком телефонного провода.

— Ну а Япония, — продолжает он, — неизбежно ввяжется в конфликт. Вопрос времени.

— Я тоже так думаю, — хмуро соглашается начальник заставы. — Слишком удобный момент: все наши силы на западе. И у самураев руки чешутся — ударить в спину...

Егоров, Симочкин и еще несколько солдат растянули палатку, а она вздулась пузырем и рухнула.

— Орлы!.. — глядя на них, говорит начальник заставы. — Как они воевать-то будут, комбат?

Желто-коричневая от камуфляжной краски, появилась между сопками горбатая «эмка».

— Генерал!.. — начальник заставы вскакивает на ноги.

Быстро поднимаются Тихонов с Ведерниковым, застегивают воротники, оправляют гимнастерки.

Потом все вместе спешат навстречу машине.

«Из «эмки» тяжело вылезает пожилой, грузный человек в плащ-накидке. Фуражку он держит в руке — может, потому, что голова у него забинтована. И кровь проступила сквозь повязку.

Тихонов на ходу спрашивает начальника заставы:

— Ранен? Когда это?!

— Во вчерашней заварухе...

Генерал здоровается с подошедшими к нему командирами. И сразу говорит Тихонову.

— Знаю, почему ты опоздал. Но рубеж обороны, комбат, надо занять в установленный срок... — Он поворачивается к своему спутнику, тоже вылезшему из машины. — Это начальник укрепрайона полковник Дубов. Давай карту, Дубов, быстренько...

В «эмке» остались шофер и молодая женщина в форме военврача второго ранга.

Женщина — тоже уставшая, с грязным от пыли лицом — выглянула в открытую дверцу машины.

И увидела Тихонова.

Вероятно, она была с ним знакома и не ожидала его встретить. Было заметно, как

она вздрогнула, растерялась, смутилась отчего-то.

— Гребенка у тебя есть? — спрашивает женщина, перегнувшись через спинку переднего сиденья и стараясь заглянуть в зеркальце над головой шофера.

— Гребенка?! — изумленно переспрашивает шофер.

— Ну, господи, — гребенка, расческа! Что-нибудь!..

Женщина слюнит платок и начинает лихорадочно протирать лицо.

Генерал спрашивает Тихонова:

— Ясна задача?

— Так точно, товарищ генерал.

— Успеешь? Твои соседи рубеж заняли. Самое слабое звено — твой участок...

— Понимаю, товарищ генерал.

Генерал устало идет обратно к машине.

— И самое главное, комбат, — он останавливается, глядя Тихонову в глаза, — что бы ни случилось, не поддавайся на провокации! Может всякое быть. Самое страшное. Вытерпи. Нельзя допустить серьезного конфликта. Нельзя, чтоб разгорелись сейчас военные действия. Руки у нас связаны, комбат...

— Понимаю, товарищ генерал.

Молодая женщина выскочила из машины и напряженно ждет, глядя на приближающегося Тихонова.

Тихонов ее тоже заметил. Удивленно поднял брови.

Женщина шагнула вперед:

— Товарищ генерал, разрешите обратиться к товарищу капитану?

Генерал кивает:

— А, вы ведь знакомы... Ну — две минуты на разговор. Больше дать не могу.

Женщина подходит к Тихонову.

— Здравствуй, Павлик.

— Здравствуй, Катя.

— А я представить не могла, что ты здесь.. Ты же на фронт просился.

— Отказали.

— А я думала — уж тебе-то не откажут... — она смотрит неотрывно, зрачки ее вздрагивают. — Ну, а как семья? Мальчишки?

Тихонов хочет что-то ответить, но только проглатывает комок в горле.

Генерал, уже сидящий в машине, посматривает на наручные часы.

— Комбат! — окликает он и, когда Тихонов подбегает, негромко, с запинкой произносит: — Да, слушай-ка... Я навел справки, как тебе обещал... Но... в общем, известий никаких. Будем ждать.

Развернувшись «эмка», уезжает.

Генерал повернулся к женщине:

— Катя, ты его семью знала?

— Да... Мы школьные подруги с его женой.

— Судя по всему, и она, и ребяташки погибли. Под бомбежку попали.

Застыло в испуге лицо Кати.

Подходит Ефим Демидков, первым протягивает котелок:

— Дай-ка пробу сниму!

Взмокший повар Сережкин собственным телом загораживает котел от летящего песка. Орудует черпаком.

Дымится походная кухня. Выстроилась к ней небольшая очередь с котелками — Шленкин, Куценбаев, Черных, Дуюнов.

Ефим пробует варево, не отходя от котла.

— Ты чего это наготовил? — изумленно спрашивает он, отплевываясь.

— Как «чего»?! Суп гороховый концентратный!

— Я тебе скажу, чего ты наготовил! — Ефим манит повара пальцем и что-то шепчет на ухо.

Повар остолбенело таращится на Ефима.

— Ты это брось! — наконец говорит он. — Прекрати так выражаться! Ты видел, какую воду мне привезли?! Сказать тебе, на чем я готовлю?..

Он тоже манит пальцем Ефима, и тоже что-то шепчет ему на ухо. Теперь уже Ефим остолбенело глядит на повара.

— Ну и ну! — говорит он. — Это, конечно, не вода...

Верзила Шленкин тоже деликатно пробует суп. Жалобно морщится:

— Да что же это? Я на гражданке ресторанную пищу не мог переносить...

Повар, не обращая на него внимания, сердито стучит черпаком по котлу:

— Эй, остальные где?!

— Остальных теперь пушкой не подымешь... — говорит подошедший старшина Подкорытов. — Эх, солдатики...

Спят солдаты в наспех поставленных палатках. Кто подстелил шинель, а кто упал прямо так, на жесткую траву, на песок.

Сержант Соловей наклоняется над Симочкиным, трясет его за плечо:

— Красноармеец Симочкин, подъем!..

— Что? Что такое?! — вскидывается Симочкин.

— Пойдете в наряд.

Сержант ведет Симочкина, Дуюнова, Усольцева и Теленкина мимо темных палаток.

— Повторите, как положено по уставу! — обращается сержант к Симочкину.

— Положено отвечать: «Красноармеец Симочкин пост принял!»

— Вот так и отвечайте.

Они поднялись на вершину сопки.

Шумит ветер, доносится заунывный вой.

— Шакалы, — объясняет сержант. — Людей не трогают.

— А я совершенно не боюсь! — дрожащим голосом отвечает Симочкин.

Он оглядывается вокруг и внезапно ахает.

На горизонте — россыпь электрических огней. Они мерцают, переливаются.

— А это?! Что это?! Ведь это же город!..

— Только за кордоном, — медленно говорит Соловей.

— Японцы?!

— Манчжурия.

— Но все равно там японцы?!

— Красноармеец Симочкин, принимайте пост, как положено по уставу! — повышает голос сержант.

Ночные темные сопки. Силуэты часовых.

Ветер свистит, и завывают шакалы.

В одной из палаток странная картина — поставлена тренога, на ней повешен фонарь «летучая мышь».

Под треногой темнеет яма. Это саперы роют колодец. Уже глубоко прокопались, на веревке вытаскивают ведра с землей.

Быстро входит Тихонов.

— Ну, что? Есть?

Из ямы вылезает лейтенант Барышников, перемазанный глиной от сапог до фуражки.

— По всем данным, товарищ капитан... ее вообще нету здесь.

Сзади раздается насмешливый голос:

— Искать не умеете!

В палатку, оказывается, проник Ефим Демидков. Стоит, сунув руки в карманы пиджака.

— Иди-ка ты отсюда! — сердито говорит Барышников.

— Имеется тут вода, товарищ капитан! — невозмутимо продолжает Ефим. — Уж мне-то поверьте. У меня дед — водяной леший, мы с ним по деревням ходили, сотню этих колодцев вырыли!

— Грунтовые воды здесь глубоко, понимаешь! — резко поворачивается к нему Барышников.

Ефим словно не видит его. Смотрит только на Тихонова.

— Хотите докажу, товарищ капитан? Давайте поспорим! Найду воду — вы меня с почетом отправляете обратно и садите в поезд! Ну?

— Ладно, идет... — Тихонов не может сдерживать улыбки, хлопает рукой по ладошке Ефима.

Утро. Клубится в распадках розовый туман. Пронзительно-голубые тени на склонах сопки. В желтой траве видны расставленные там и сям стеклянные банки, перевернутые вверх доньями.

Возле банок колдует Ефим: наклоняется, рассматривает запотевшие стенки. Лейтенант Барышников с иронией наблюдает за ним.

— Вот тут надо копать! — решительно показывает Ефим.

Барышников наклоняет голову:

— Ну что ж... Только сам и копай.

Лагерь проснулся. Снуют солдаты между палатками.

Ездовой Кукенбаев сидит верхом на бочке, раздаёт воду. Взяв очередную фляжку, наполняет её до половины.

— Это чего — вся норма дневная?! — возмущается Шленкин.

— Вся. Триста грамм.

— Ты гляди, у меня рост какой! Мне двойная норма полагается!

— Не полагается — сурово отбрасывает Кукенбаев.

— Сам-то, небось, хлещешь, сколько влезет.

— Большой, да? — щурится Кукенбаев. — А совесть — вот. Еле видно. Иди, иди, па-сись...

Громко и требовательно разносится голос сержанта:

— Третья рота — строиться!!

Третья рота выходит из лагеря. На плечах у солдат — винтовки, в руках — лопаты. Кто-то несёт тяжёлый ломик, кирку.

Идут по ложбине, между свежих ям и холмиков земли.

— Саперы! — показывает Симочкин. — Наверно, всю ночь копали.

— А вода где? — с обидой спрашивает Шленкин. — Я согласен без жилья, даже без сносной пищи, но без воды!..

— Разговорчики! — обрывает его сержант Соловей.

Из ямы, расположенной вдалеке от остальных, взлетают комья земли. Это Ефим Демидков старается.

Он скинул даже рубаху; мотает головой, треплется давно не стриженные волосы...

Ефим не замечает, что к яме подошёл Тихонов.

— Вылезай-ка, Ефим Иванович!

Тихонов протягивает руку, помогает Ефиму выкарабкаться.

Тот обессиленно падает на траву, локтем утирает лицо.

— Тут и земля какая-то другая, товарищ капитан! Не нашего бога!

Тихонов садится рядом. Смотрит в лицо Ефиму.

— Но спор есть спор, — говорит он. —

Придётся тебе здесь послужить, Ефим Иванович.

Третья рота перевалила сопку. Впереди — странный невысокий забор из колючей проволоки.

Калитка в заборе. Возле неё — часовой-пограничник в зелёной фуражке.

Лейтенант Ведерников что-то говорит пограничнику, тот отпирает ржавый висячий замок. Распахивает калитку:

— Проходить по одному!

За этим странным забором темнеет полоса вспаханной земли — будто длинная грядка.

Идущие впереди солдаты неуверенно ступают на взрыхлённую почву. Невольно оглядываются на четкие следы ботинок.

— Мужики, никак мы через границу поперли? — с растерянной улыбкой говорит Шленкин.

— Первая КСП, — объясняет сержант. — Контрольно-следовая полоса. Живей, живей!

Затем впереди показывается второй забор, ещё более неказистый. Кривые столбики, провисшая колючая проволока. На ней что-то поблескивает.

Лейтенант Ведерников поднимает к глазам полевой бинокль.

В окулярах бинокля — неожиданно близко — видны пустые консервные банки, повешенные на проволоку.

И виден большой жёлтый плакат с чёрными буквами: «Германские войска заняли Киев!»

Ведерников ругается сквозь зубы.

— Разрешите мне посмотреть! — просит Симочкин. — Японцев не видно?

— Идите в строй! — вдруг кричит на него всегда корректный Ведерников.

Третья рота растянулась по склону сопки, в полукилометре от границы.

Молодцеватый, подтянутый сержант Соловей отмеряет шагами расстояние. Показывает Симочкину и Егорову:

— От этого камня... до этого. Окоп полного профиля. Норма — два кубометра на человека.

Сержант ушёл. Симочкин бьёт лопатой в землю. Лопата звенит и скрежещет.

— Филипп Андреич, но это практически невозможно! — Симочкин растерянно смотрит на Егорова.

— Леша, — говорит тот, нажимая на лопату, — перестань звать меня по имени-отчеству...

— Да мне... трудно отвыкнуть.

— Я уже не учитель, ты — не ученик. Оба солдаты.

Возвращается сержант Соловей, протягивает железный лом:

— Один на всех. Через час — меняться.

Работают солдаты — Нечаев, Дуюнов, Усольцев. И остальные тоже — по всему склону сопки.

Сержант Соловей снимает с запястья большие часы — «Кировские». Смотрит, куда их пристроить, чтобы были на виду.

Невдалеке — пирамида из винтовок, и сержант вешает часы на торчащий штык.

На вершине сопки появляются Тихонов и какой-то незнакомый щуплый солдатик.

— Мужики!.. — разгибается Шленкин. — Пополнение прибыло, да какое...

Щуплый солдатик — не кто иной, как Ефим Иванович Демидков. Он в полной форме. Позвякивает на груди коллекция значков — Осоавиахим, МОПР, БГТО, «Ворошиловский стрелок»...

— Ну, че? — говорит Ефим. — Показать вам, как в Смоленской области копают?

Никто из солдат не видит, что на японской стороне, между камней, блеснуло стеклышко. Оптический прицел винтовки.

В перекрестье прицела проплывает одно лицо за другим — Ведерникова, Ефима Демидкова, Тихонова...

Тихонов идет мимо работающего Шленкина.

— Товарищ капитан! — обращается тот. — Я слышал... вам грамотный писарь нужен?

— Да, нужен.

— Так вот... я как раз... Я на гражданке ревизором работал! В системе «Вторчермет»!

— Это что же за система? Утильсырьё?

— Ну, приблизительно... А я даже бухгалтера заменял. Любой документ оформлю!

Тихонов берет у него лопату:

— Тяжело?

— Организм, товарищ капитан! Всегда на сидячей должности!

Тихонов расстегивает ремень на гимнастерке. Принимается копать.

Небо помутнело, пожелтело, усиливается ветер. Песок хлещет по лицу.

Еще раз блеснуло стеклышко на японской стороне.

Проплывают в перекрестье прицела новые лица — Соловей, Черных, Егоров.

И опять — лицо Тихонова.

Яростно копает Тихонов.

Стоящий возле него Шленкин не выдерживает:

— Отдайте лопату, товарищ капитан!

— Вам же трудно.

— Да я просто так... Думаю — если ищут писаря!..

— Он у нас должен работать наравне со всеми, — говорит Тихонов. — Днем копать, вечером бумаги составлять. Если хотите...

— Никак нет, товарищ капитан!

— Отчего же?

— Сейчас подумал — почерк у меня плохой!

Лейтенант Ведерников помогает двум солдатам обустроить пулеметную ячейку. Показывает, что и как в ней расположить.

А в перекрестье оптического прицела четко видно его лицо.

Прочерчиваются на склонах сопки изломанные линии окопов. Глубже и глубже вгрызаются в землю солдаты.

Но усиливается ветер. Это уже настоящий суховей, примчавшийся из монгольских пустынь.

Не выдерживают солдаты — один за другим валятся наземь, обматывают гимнастерками головы.

Ревет суховей.

Когда, наконец, он затихает, никого не видно на сопке. Только желтеют песчаные холмики. Но вот зашевелился один холмик, второй, третий. Поднимаются солдаты, отряхивая с себя песок.

Отрытые окопы тоже занесло. Егоров, Си-

мочкин, Шленкин, Черных снова берутся за лопаты, выкидывают песок...

К Тихонову подбегает Ведерников, лицо его искажено:

— Товарищ капитан! Смотрите!

Он сует Тихонову бинокль.

Сначала в окулярах видна какая-то желтая пыль — текущая, клубящаяся.

Потом из нее выныривают ряды японских солдат, Целая колонна движется по направлению к границе.

— В ружье!! — изо всех сил кричит Тихонов.

— Я знал, что начнется... — бормочет у него за спиной Ведерников. — Вот оно! Вот оно!.. Мигом расхватана пирамида винтовок. Упали на песок часы сержанта.

Занимают боевые позиции солдаты.

Симочкин переполз поближе к Егорову.

Шленкин никак не может приловчиться в тесном окопчике.

Капитан Тихонов уже на наблюдательном пункте. Пригнулся к рогатой стереотрубе.

Сзади топчется Ведерников. Он теряет самообладание.

— Все закономерно!.. — отрывисто бормочет он. — Ударят по слабому участку! Они знают, где слабый участок! Вот наше опоздание, вот потерянные дни!..

Тихонов повернулся к нему:

— Прекратите!

— Просто обидно, товарищ капитан! Из-за мелочи, из-за чьей-то ошибки!..

— Прекратите!

В тех же самых плащ-накидках, без знаков различия, появляются генерал Разин и полковник Дубов.

— Что, комбат? Гляжу, тебе сразу повезло? — генерал, отодвинув Тихонова, наклоняется к стереотрубе.

В окулярах видно, как тянется, тянется японская колонна. Маршируют серо-зеленые роты пехотинцев. Из клубов пыли выныривают грузовики, повозки.

— Объявите приказ... — медленно говорит генерал. — Огня не открывать! Передать всем:

за самовольно открытую стрельбу — расстрел на месте!

Ефим Демидков прилаживается поудобней, кладет винтовку на бруствер. Глаза его азартно блестят:

— Ну я вам дам прикурить!.. Я вам положу горячего на кончик!

Мимо окопа ползет по-пластунски сержант Соловей. Отчетливо командует:

— Приказ — огня не открывать! За самовольно открытую стрельбу — расстрел на месте!

— Ежик курносый! — ахает Ефим. — Опять не стрелять!..

Приближается японская колонна.

Из клубящейся пыли показываются тупорылые гаубицы, потом несколько танков...

Сержант Соловей ползет мимо окопа, в котором суетливо ворочается Шленкин.

— Приказ — огня не открывать! За самовольно открытую стрельбу — расстрел на месте!

— Это почему?! — ошалело моргает Шленкин. — А если они... в меня?!

На наблюдательном пункте генерал говорит Тихонову:

— Не хватает? Назначай из своих! Немедленно!

Все ближе японская колонна. Она уже метрах в трехстах от линии границы. А конца ее не видать — выныривают из пыльных клубов все новые грузовики и повозки.

Стремительным прыжком Тихонов подлетает к окопу, где сидит Егоров. Падает рядом.

— Егоров!.. Назначаетесь командиром третьей роты!

— Я?!

— Вы, вы!

— Товарищ капитан, но... — Егоров даже приподнимается от растерянности.

— Ты же военные сборы проходил! Высшее образование!.. Принимай команду!

Японская колонна неожиданно начинает перестроение. Остановились грузовики. Остановились орудия. Стволы поворачиваются в сторону границы.

Серо-зеленые пехотинцы вытягиваются в цепь.

Верзила Шленкин переполз к Демидкову:

— Это как называется, а? В меня будут стрелять, а я — утирайся?!

Сзади них раздаётся натужное сопение. К окопу подползает повар Сережкин. Он волочит за собой два термоса.

— Эй, вы! Гони котелки. Пища остывает.

— Ты че, придурок? — оборачивается Шленкин. — Ты гляди, сейчас такое начнется!..

— Пока не началось, вполне успеете, — рассудительно говорит Сережкин, открывая крышку термоса.

— Да пошел ты со своим концентратом!!

Оскорбленный Сережкин захлопывает термос и ползет дальше. В соседнем окопе он встречает еще двух бойцов. Они тоже неотрывно следят за японской колонной.

— Ты, хрен моржовый! — говорит Сережкин ближнему бойцу. — Растопырился! Питаться желаешь? Упрашивай тут всякого!

Генерал Разин — а это именно он — с усмешкой смотрит на повара:

— Что, есть не хотят? А мы не откажемся. Верно, Дубов?

Он неторопливо поднимается, садится на бровку окопа.

Теперь он виден всей роте. С разных сторон смотрят на него солдаты.

— Докажем, что аппетит нам нелегко испортить, — говорит генерал.

В перекрестье оптического прицела четко видна его голова — с белой повязкой, выглядывающей из-под фуражки.

Целится японский снайпер, укрывшийся в камнях.

Неторопливо хлебают из котелков генерал Разин и полковник Дубов.

— Суп рататуй, — говорит генерал. — По бокам зачерпывай, в середину дуй.

В этот миг слева, из ближнего окопа, хлестко бьет выстрел. За ним еще один.

Полковник Дубов яростно отбрасывает котелок.

Испуганный Егоров бросается к Симочкину, валится рядом, рвет у него из рук винтовку:

— Тебе приказывали не стрелять?!

Пригнувшись, бегут к окопчику Тихонов и полковник Дубов. Безудержный гнев на темном лице полковника.

— Кто?.. — хрипло выкрикивает он.

Симочкин приподнимается — нескладный, угловатый, с возбужденно распахнутыми глазами.

— Товарищи, но я...

— За невыполнение приказа!.. — рука полковника судорожно нащупывает пистолет.

Тихонов подается вперед, торопливо произносит:

— Ему не успели передать приказ, товарищ полковник! — Поворачивается к Егорову, в голосе надежда, почти мольба: — Ведь не успели? Отвечай — не успели?

Егоров сталкивается со взглядом капитана. Сглотнув, отвечает:

— Так точно. Не успели. Я виноват!

Симочкин обводит всех ясными, удивленными глазами:

— Да нет же! — говорит он. — Я слышал приказ! Но ведь голубь летел, товарищи! Опять шпионский голубь через границу!.. — он показывает рукой. — Правда, я не попал в него...

В небе над японскими войсками мелькнуло пятнышко, потерялось в мутной пелене.

Егоров с ужасом оборачивается к Симочкину.

Тихонов опять делает шаг вперед:

— Такой случай, товарищ полковник, я обязан был предусмотреть! А солдат... он не мог иначе!

Полковник Дубов напряженно наблюдает за цепью японских солдат. Она неподвижна.

Застыли японцы у орудий, застыли грузовики, повозки...

Полковник медленно вытаскивает из кармана скомканный платок, утирает лицо.

— Ну, солдат, твое счастье...

Непроизвольная улыбка освещает лицо Егорова, он облегченно выдыхает. Переглядывается с Тихоновым.

— Твое счастье... — повторяет полковник.

На японской стороне среди камней взблескивает стеклышко прицела. Звук выстрела почти не слышен в свисте ветра.

Резко дернувшись, Симочкин хватается за гимнастерку на груди и падает на дно окопа.

Секунда оцепенения у всех. Невозможно, немислимо поверить в то, что произошло.

Потом Егоров кидается к Симочкину, поворачивает обмякшее тело. Ощущает что-то мокрое под пальцами — это кровь расплывается вокруг маленькой дырочки на гимнастерке.

— Леша!.. — кричит Егоров. — Лешенька!..

— Ранен? — спрашивает опустившийся на колено Тихонов.

Симочкин мертв. Убит наповал. Широко распахнутые глаза невидяще смотрят в небо.

Летучий песок уже припудривает серебристым налетом его чистый мальчишеский лоб, скулы, губы...

— Да как же это?!.. — беспомощно оглядывается Егоров. И вдруг, не помня себя, хватается упавшую винтовку Симочкина.

— Не стрелять!! — яростно кричит полковник Дубов. — Не стрелять! Повторяю приказ: огня не открывать!..

Недвижно замерли японские пехотинцы.

Недвижны танки, орудия, грузовики.

Только свистит ветер, хлещет песком, завывает смерчи.

Конский топот. На сопку влетает верховой пограничник. Спрыгнув с седла, вбегает на наблюдательный пункт.

Сейчас здесь только Ведерников.

— Товарищ лейтенант! — говорит запыхавшийся пограничник. — Группа диверсантов нарушила границу! Начальник заставы просит людей — прочесать сопки!..

— Да он что, с ума сошел?! — поворачивается Ведерников. — Против нас — по крайней мере полк!..

Быстро входит генерал Разин.

— В чем дело?

— Опять нарушители, товарищ генерал! — докладывает пограничник. — У Тарасенко не хватает людей...

Генерал несколько секунд раздумывает.

— Хорошо. Поможем!

С изумлением смотрит на генерала Ведерников. Хочет возразить, но не смеет, не решается.. И вдруг, глянув в сторону японцев, вскрикивает:

— Атака!..

Над японскими цепями взвилась ракета красного дыма.

Двинулись танки. За ними — пехота.

Танки набирают скорость. Уже метров сто до границы. Пятьдесят. Двадцать метров.

Передний танк — вплотную у колючей проволоки. Едва не задев лязгающими траками хилый столбик, танк сворачивает и движется вдоль границы.

За ним сворачивают и остальные.

Генерал на миг отрывается от стереотрубы, оглядывается на Ведерникова:

— Понял? На нервах играют. А ты — спокойней, спокойней. Тут без выдержки, лейтенант, долго не выдержишься...

Двигутся вдоль границы грузовики, японская пехота.

Головная часть скрывается в распадке.

С облегчением вытирает взмокшее лицо Шленкин.

Сквозь зубы сплевывает Ефим Демидков, ругается беззвучно. Зашевелились, приподнимаются в окопах и другие солдаты.

Появляется Егоров, рядом с ним — пограничник.

— Третья рота, слушай мою команду!.. — кричит Егоров. А у самого — слезы в глазах.

Пограничник показал направление, по которому надо прочесывать местность. Взлетел в седло, ускакал.

Растянувшись цепочкой, солдаты тяжело бегут по склону сопки.

— Слышь! — кричит Ефим Демидков Шленкину. — А там где-то стреляют! Там перестрелка!..

— Не глухой, слышу.

— А мы? Почему мы не туда опять?!

Другая сопка. Другой склон. Бегут солдаты.

Шленкин, бухая громадными ботинками, поровнялся с Егоровым.

— Эй, Егоров! А по этим... по диверсантам... можно огонь открывать?

И вдруг Шленкин осекся. Он увидел Егорова.

Тот бежит, стиснув зубы, а на щеках разводя от слез, рыдания вырываются из горла.

Шленкин хватается за флягу на поясе.

— Возьми водички, Егоров!..

Он трясет флягу. Она пуста. Забыл Шленкин, что давно выпил скудную суточную норму.

Еще одна сопка. Уже не бегут солдаты, выдохлись. Шагом поднимаются вверх по склону.

Сержант Соловей с состраданием поглядывает на Егорова. Принаравливается, чтоб идти рядом.

— Дай закурить! — вдруг хрипло говорит ему Егоров.

— Некурящий... — виновато откликается Соловей. — Мальчишкой в детском доме курил... А потом бросил.

— Да я ведь... тоже некурящий... — хрипло говорит Егоров. — Это я так... не надо.

На вершине сопки солдаты внезапно останавливаются.

Они видят, что вдалеке, в распадке, ползет какая-то темная точка, шлейф пыли тянется за ней.

— Диверсанты?! — оборачивается к Егорову напрягшийся Шленкин.

Рванулись солдаты вниз. Опять бегут, бегут изо всех сил.

А оказывается, это едет знакомая водовозная бочка. Тощий Кукенбаев на передке, рядом с ним еще какой-то человек.

— Мужики, вода! — орет Шленкин.

Все кинулись, окружили бочку, кто-то уже откинул деревянную крышку, зачерпывает воду. Кукенбаев истошно вопит, отбиваясь:

— Нельзя! Для кухни вода!..

Сержант Соловей выжидательно посматривает на растерявшегося Егорова. Деликатно предлагает помощь:

— Может, я скоманую? Они еще не привыкли, что вы — командир роты...

Прикусив губу, Егоров смотрит на беспорядочную, гомонящую толпу. И с неожиданной властью в голосе кричит:

— Отставить!!! Слушай мою команду... Рота — становись!

Поддействовало. Отхлынули от бочки. Хоть и ворча, толкаясь, но выстроились повзводно.

— Р-равняйся! Смирно!

Даже Кукенбаев, ничего не знающий о производстве Егорова в командиры, скатился с бочки и вытянулся по стойке «смирно».

И лишь в эту минуту Егоров замечает, что на передке водовозки сидит какой-то старик. Сутулый, в расстегнутой на груди рубашке. Его живые глазки с интересом наблюдают за всем происходящим.

— А вы кто? — подойдя, спрашивает Егоров.

— Чабан! Пастух! — докладывает Кукенбаев. — Здесь овец пасет. Хороший пастух!

Старик вынимает и подает Егорову паспорт, обвернутый газетой.

— Из Мамоновки я. Здешний.

— Овцу ищет, овцу потерял! — объясняет Кукенбаев.

— Да я б не искал, пропади она пропадом, — говорит старик. — Но теперь из-за одной паршивой овцы под расстрел угодишь. Указ новый слышали? За любую, значит, социалистическую собственность высшая мера! По законам военного времени!

Паспорт у старика в порядке. Но Егоров твердо говорит:

— А мне приказано задерживать всех посторонних. Без исключения.

Старик обводит взглядом солдат, видит Соловья.

— Здравия желаю, сержант. Заступись! Вспомни хлеб-соль!

Соловей подходит к Егорову:

— Мы его встречали с лейтенантом Ведерниковым. Кормил нас.

Егоров колеблется, не зная, что предпринять.

— Но все же полагается его задержать, — говорит Соловей. — Приказ есть приказ.

Вздохнув, старик слезает с водовозки.

— Ну, пошли на заставу... Кто со мной? Ты, сержант? А то ведь от новобранца-то убегу... — старик насмешливо подмигивает.

Ушла третья рота, продолжая прочесывать сопки. В другую сторону идут сержант Соловей и сутулый, чуть хромающий на левую ногу старик.

— Сержант, — говорит старик. — А плохая у тебя память-то!

— Почему? Я же вас вспомнил.

Старик усмехается, сбоку поглядывая на Соловья.

— А пожар помнишь? Когда тебе четыре годика было?

Недоумение на лице Соловья.

— У тебя шрам на левой руке остался, — продолжает старик. — Повыше локтя... А кто тебя из огня-то вытаскивал?

Сержант невольно останавливается. С внезапным страхом вглядывается в старика.

— Алексеев?..

— Ай-яй, Витенька. Забыл-таки!

— Почему ты здесь? Откуда ты?

— А я и в детском доме тебя проводывал... С еще большим испугом смотрит на него Соловей.

— Отец-то у тебя живой-здоровый, Витенька.

— Ты врешь!

— Кланяться просил, да сказать кой-чего...

В распадке залегли за камнями пограничники.

Щелкают пули, высекают искры. Бьется на траве раненая лошадь.

— Брать живыми!.. — кричит начальник заставы Тарасенко.

Старик кладет руку на плечо Соловья:

— Не виноват отец, что пришлось тебя за беспризорника выдать. Отец сам не знал, уйдет ли живым... А нынче, слава те господи, все на свои круги вернется. И будешь ты опять — русский дворянин. Не шушера без роду, без племени.

— Где отец?

— Просил передать — скоро здесь будет. Очень скоро.

— Он что... в этой банде атамана Семенова?

— В бандах, Витя, бандиты. А он — офицер! И не японцам, России служит.

На вершине сопки возникли силуэты двух конных пограничников. Старик замечает их. Мгновенно опрокидывает Соловья на траву, падает рядом.

— Тихо, Витенька. Нельзя мне к ним попадаться. Следят за мной...

— И что же теперь?

— Да уж спасай, как я тебя спасал. Уйдем вместе за кордон. Ничего, можно спокойно уйти...

Зорко прищурившись, старик не отрывает взгляда от силуэтов двух пограничников. Они поворачивают коней, скрываются за гребнем сопки.

Старик перекачивается на бок. И видит, что Соловья рядом нет.

Соловей уже стоит на ногах. Вскинул винтовку, палец на спусковом крючке.

— Встать!

Круглый дульный зрачок направлен в лицо старика.

Старик, не проявляя ни страха, ни волнения, медленно поднимается с травы.

— Брось, Витя. Нет у тебя выхода.

— Руки!.. Руки вверх!

— Я на этих руках носил тебя, Витенька.

Соловей опускает винтовку. Его побелевшие губы вздрагивают. Весь он колотится от внутренней дрожи.

— Беги! Уходи! — сдавленно выкрикивает он. — И запомни, отца у меня нет! И ему передай!..

Старик поворачивается и, прихрамывая, идет прочь.

Секунду поколебавшись, Соловей снова вскидывает винтовку. Выстрел.

Этот выстрел слышат пограничники. Повертывают коней. Нахлестывают, мчатся галопом.

Старик лежит ничком в пыльной желтой траве.

— При попытке к бегству!.. — отводя глаза, хмуро объясняет сержант пограничникам.

Третья рота все еще прочесывает сопки.

Ефим Демидков прислушался:

— Там опять стреляют!.. Рубить твою капусту, ну что делается! Хотя разок я стрельну когда-нибудь?!

Сопки из буро-желтых стали девственно белыми. Уже зима. Начало декабря.

Знакомый проволочный забор вдоль границы. Снежные шапочки на подвешенных консервных банках.

— Широта крымская, долгота — колымская! — поживаясь, говорит Ефим Демидков.

Вместе с верзилой Шленкиным они стоят в наряде на наблюдательном пункте. Рубеж обороны сильно изменился — теперь тут крытые блиндажи, разветвленная сеть окопов, хорошо оборудованные огневые ячейки.

Изменились и солдаты. Похудел Шленкин, исчезло его брюшко, ввалились щеки. Синева под глазами. Кажется, еще меньше стал Ефим Демидков — щуплый мальчишка с дыплячей шеей, с прозрачной кожей лица.

Они замерзли, окоченели в своих поношенных шинелях, в ботинках с обмотками. Подпрыгивают, колотят ногой об ногу.

— Гляди-ка, — вдруг говорит Шленкин, подзывая Ефима к стереотрубе.

В окулярах видно, как покачивается на проволоке уже знакомый ядовито-желтый плакат. Только надпись на нем другая: «Германские войска заняли Москву!»

Ефим Демидков оборачивается к Шленкину. И внезапно свирепеет:

— Ты чего, оглобля? Этому свисту поверил? Я вот щас дам — глаз на ниточке повиснет!

Шленкин на секунду забывшись, слишком высоко вздернул голову. Тотчас в промерзший бруствер ударила пуля, с визгом отлетела, осыпав солдат снежной пылью.

Ни Ефим, ни Шленкин не обратили на это внимания.

— Ничего я не поверил! — говорит Шленкин, растирая лицо.

— Вона, скосоворотился!

— Околел я совсем, Ефим Иванович. Бр-р!.. У меня организм холоду не переносит.

— Терпи! Что есть часовой? Часовой есть живой труп, завернутый в тулуп и выставленный на мороз!

— Да, — с обидой откликается Шленкин, — кабы тулуп иметь, я бы, знаешь, кум королю...

Снег скрипит под чьими-то шагами.

— Смена идет, — оживляется Ефим.

По ходу сообщения быстро шагает Егоров, сзади него — двое солдат.

На Егорове новая ушанка, к петлицам шинели привинчены «кубари», тоже новенькие.

— Товарищ младший лейтенант! — восторженно восклицает Ефим. — Звание присвоили?! Разрешите поздравить!

— Ну, теперь и у нас форменный командир! — говорит Шленкин. — В смысле, конечно, внешней формы!..

— Спасибо. — улыбается Егоров. — Я и правда именинник. Даже не верится. Еще одна радость у меня.

— Какая, Филипп Андреич?

— Сын родился. Правда, уже полмесяца назад, но письмо только что пришло...

Ефим толкает в бок Шленкина:

— «Ура» крикнем? Только тихо!

И они вполголоса ликующе выдыхают:

— Ура! Ура!..

Егоров вытаскивает из-за пазухи письмо. На измятом листке, внизу что-то нарисовано. Вроде цветок, половинка ромашки.

— Вот, — показывает Егоров. — Рука его.

— Это рука?!

— Ну, да. Жена карандашом обвела.

Шленкин рассматривает контуры крохотной ладони, уверенно определяет:

— Мощная рука. Не, я имею в виду — будет! Задатки просматриваются!

Бьет пуля в бруствер. Снежная пыль осыпает листок с рисунком.

Егоров стряхивает с листка снежинки, прячет письмо.

— Докладывайте, как тут обстановка.

— Никаких происшествий, товарищ младший лейтенант! — рапортует Ефим.

— Правда, плакат сменили... — уточняет Шленкин.

Ефим возмущенно глядит на него снизу вверх:

— Дак это художественный свист! Наплевать и забыть!

Егоров принимает к стереотрубе. Почему-то долго изучает плакат.

Солдаты с заметным беспокойством ждут, что он скажет.

— Не знаю... — распрямляясь, честно признается Егоров. — Сводку я не слышал.

Теперь уже испуг на лицах солдат.

— Но думаю, — добавляет Егоров, — это брехня.

— Ясное дело, — обрадованно кивает Ефим. — Ну, качать их за ногу! Филипп Андреич, прикажите выдать фанеру, я им нарисую один предмет! Во весь лист!

— Еще фанеру на них тратить! — с презрением говорит Шленкин.

Егоров, Ефим Демидков и Шленкин возвращаются в военный городок.

Да, теперь в ложине между сопками построен настоящий военный городок — с рядами землянок, складами, даже конюшней.

Но странно — городок кажется вымершим. Это оттого, что ни единого дымка не поднимается из труб.

— А дров опять не привезли?! — Шленкин с отчаянием хлопает себя по бокам. — Глянь, даже кухня не топится!..

— Вы идите, — говорит солдатам Егоров, пропуская их вперед. — Я сейчас.

Неподалеку от узкой тропинки — две невысокие пирамидки, сложенные из каменных обломков. Жестяные звездочки наверху.

Надписи на плоской стороне камней:

«Красноармеец Симочкин А. Г. 1923—1941».

«Красноармеец Черных В. И. 1922—1941».

Егоров подходит. Руковицей осторожно сметает снег с пирамидок.

Ефим Демидков и Шленкин идут мимо конюшни — неказистого строения с навесом из жердей.

Ездовой Кукенбаев раздает лошадям по скудной охапочке сена. А сам что-то жует механически.

— Чего он жует все время? — спрашивает Шленкин.

— Сено, — говорит Ефим. — От лошадей научился.

Кукенбаев видит спины уходящих солдат. Бросается к дверям конюшни. Хочет окликнуть. И почему-то не решается, не может.

Недвижно стоит, пересыпая из ладони в ладонь горсточку овса. Вытянув губы, сдувает полосу и мусор. Только собрался кинуть зернышки в рот — заметил выпуклые, мокрые,

страдающие глаза ближней лошади. И протянул ей на ладони овес.

Мимо конюшни идет Егоров.

— Товарищ младший лейтенант! — кричит ему Кукенбаев.

Косолапо подбежал, мнется. Опять не решается сказать.

— Что, Кукенбаев?

— Письма больше раздавать не буду. Возить буду, а раздает пусть другой кто-нибудь... Не хочу, товарищ младший лейтенант!

Егоров смотрит на него. Обо всем догадывается.

— Но ведь и хорошие письма приходят, — говорит он. — Их все-таки больше. Вон как ты меня обрадовал последним письмом. Я счастливый теперь.

— Не, товарищ младший лейтенант! — трясет головой Кукенбаев. Не могу!

Он достает из кармана письмо, сложенное треугольником. Протягивает Егорову:

— Кто хочет, пускай отдает. Я не могу.

Егоров недоуменно вертит треугольник, читает крупно выведенную фамилию.

— Ефиму Демидкову?

— Не подумайте, я не хотел... Нечаянно! На почте развернуто было!..

— Ну и что? Что в нем такого?

Мученье отражается на скуластом лице Кукенбаева.

— Не могу!.. Лучше не отдавать, совсем не отдавать, лучше сжечь такое письмо!..

В землянке, где спят солдаты третьей роты, еще тишина. Кто-то похрапывает, кто-то покашливает во сне.

Все лежат одетыми. На шапках опущены и завязаны наушники. От дыхания заиндевела стена над солдатскими головами.

У погасшей железной печурки сидит сержант Соловей. Он тоже дремлет, по-стариковски покачиваясь.

Пожалуй, он больше всех изменился. Куда девались его выправка, молодцеватость, неутомимость! Теперь это смертельно усталый, сломавшийся человек.

В землянку спускается лейтенант Ведерников. Сегодня он дежурный по части.

Ведерников трогает Соловья за плечо:
— Подъем, сержант!

Вздрыгнув, Соловей поднимается на ноги. Лицо у него безучастное.

Ведерников недовольно осматривает его грязные ботинки, шинель в мятых складках.

— Вы больны?

— Никак нет.

— Тогда что с вами? Почему так опустились?

Соловей молчит, глядя в пол.

— Людей не подняли вовремя!..

— У меня часы остановились, — говорит Соловей.

— Командуйте «подъем».

Ведерников уходит. Соловей несколько секунд стоит, закрыв глаза. Потом сипло кричит:

— Подъем!

Зашевелились солдаты. Кряхтят, с трудом поднимаются, слезают со скрипучих нар.

И тут в землянку вбегают Ефим Демидков и Шленкин. Вид у них ошалело-возбужденный:

— Мужики! Только гляньте, кто приехал!..

У командирской землянки остановился грузовик, для камуфляжа покрашенный известкой. Из кабины выпрыгивает тоненькая женщина в полушубке.

— Ущипните меня! — говорит Шленкин выскочившим на улицу солдатам. — Баба! То есть женщина!.. Живая!

Женщина заглядывает в кузов, где на ворохе сосновых веток сидят двое командиров, ее попутчиков.

— Замерзли? — спрашивает она.

— Есть немного, — отвечает пожилой командир.

А второй попутчик кивает в сторону землянки:

— Вон как настоящие солдаты действуют!

Бойцы третьей роты, только что дрожавшие и кряхтевшие, сбрасывают гимнастерки, нательные рубахи. У всех — грудь колесом, мускулы буграми. Все мужественно обтираются снегом, не сводя глаз с женской фигуры.

И больше всех крикает Шленкин, зачерпывая полные горсти снега.

В штабной землянке капитан Тихонов бредет. Над керосиновой лампой подвесил жестяную кружку, — греет воду.

— Разрешите, товарищ капитан? — повар Сережкин спускается по обледенелым ступенькам. — Я насчет топлива...

— Пока ничего не могу обещать. Заносы на дорогах.

Сережкин долго молчит. Поворачивается, чтобы уйти, и замечает в углу три коротеньких кривых полена. Быстро оглянувшись, Сережкин хватает одно полено.

— Возьми остальные! — слышит он голос Тихонова.

Открывается дверь. В землянку входят двое командиров и молодая женщина.

Сережкин застыл столбом, провожая ее глазами.

Вскочил из-за стола и Тихонов:

— Катя?!

Она вскидывает ладонь к шапке, глаза смеются:

— Военврач третьего ранга Беляева! Прибыла для дальнейшего прохождения службы!

— Для прохождения службы? — отчего-то переспрашивает Тихонов.

— Так точно! — Катя подает ему документы.

Не раскрывая, Тихонов бросает их на стол. Смотрит на командиров.

— А вы?

— Старший политрук Буткин! — представляется пожилой.

— Вот мои документы, — негромко произносит второй командир. Он узкоплеч, сутуловат и похож на бухгалтера средней руки.

Тихонов несколько секунд раздумывает.

— Очень рад вашему прибытию, — говорит он. — Лейтенант Ведерников!

Из-за дощатой перегородки выглядывает Ведерников.

— Разместить командиров! — приказывает ему капитан. — А вас, товарищ военврач, прошу задержаться.

Катя чуть заметно улыбается.

Командиры движутся к выходу, и вдруг пожилой, резко повернувшись, возвращается к столу.

— Вот что, капитан... Я лучше сразу, чтобы не вводить в заблуждение... Не рассчитывайте, что я тут останусь. Говорю по-честному. Я послал рапорт начальнику укрепрайона. И сегодня же подам рапорт вам.

— Так, — говорит Тихонов. — Дальше?

— Я поеду на фронт! — он поднимает ладонь, предупреждая ответную реакцию Тихонова. — Мне не надо ничего объяснять. И не надо меня агитировать. Я работал секретарем райкома партии. И если иду на такой шаг, значит — обдумал его и за свои действия отвечаю. Под Москвой, где решается судьба Родины, воюет танковый экипаж. Мои сыновья. Их было трое, один погиб. Я должен занять место погибшего.

Звонящая тишина наступает в землянке. Пожилой смотрит на Тихонова. И все сейчас смотрят на Тихонова.

— Помогите мне! — с болью произносит Буткин. — Если у вас есть дети, сыновья... Вы поймете меня!

Тихонов поднимает тяжелый взгляд. Говорит, стараясь остаться спокойным:

— Рапорты об отправке на фронт нам подавать запрещено. Но я... поддерживаю ваше ходатайство.

— Спасибо, капитан.

Тихонов ждет, пока оба командира и Ведерников уйдут из землянки. Затем, не оборачиваясь, спрашивает Катю:

— Зачем ты приехала?

— Меня просто перевели.

— Я спрашиваю — зачем ты сюда явилась?!

— Павлик, я не обманываю... Поступило распоряжение...

— Перестань меня преследовать! — почти с ненавистью говорит Тихонов. — Это отвратительно! Я не отвечал и не буду отвечать на твои письма! Я не желаю тебя видеть!

Катя отшатывается, как от пощечины. Оскорбленно и зло блещат ее глаза.

— Товарищ капитан, я не добивалась перевода сюда! За свои письма прошу прощения! Это не повторится!

Тихонов наконец оборачивается к ней, смотрит в глаза.

— Вы же были подругами... — говорит он. — Как ты можешь?

— Я ничем не оскорбила ее память.

— Какую память?! — срывается на крик Тихонов. — Я верю, что они живы! Они живы!..

— Прикажете, товарищ капитан, и я тоже подам рапорт. Хотите — я уеду сегодня же. Но я приехала не ради вас. В батальоне начались цынготные заболевания, ожидаются вспышки инфекций. Необходимо принимать срочные меры...

Держа охапку сосновых ветвей, Катя входит в солдатскую столовую. Озирается.

Вероятно, это помещение одновременно служит клубом. На стенах, покрытых инеем, висят плакаты и боевые листки. Перед большой школьной картой стоит лейтенант Ведерников, передвигает флажки, обозначающие линию фронта.

Извилистая эта линия выгнулась в центре и почти касается Москвы. Флажки воткнуты возле Калинина, Клина, Наро-Фоминска, Серпухова, Тулы...

Угрюмо смотрит на карту Ведерников, задумавшись о чем-то. Повар Сережкин первым замечает Катю. Расплывается в улыбке.

— Здравия желаю, товарищ военврач!

— Здравствуйте. Вы пищу готовите?

— Так точно.

— Вот эту хвою надо мелко изрубить и заварить кипятком. С сегодняшнего дня все будут принимать витаминный настой. Понятно?

— Так точно!

— Боюсь, что это невозможно, — откликается Ведерников, переставляя флажок.

— Почему?

— У нас нет топлива.

— Но это первоочередная необходимость! — говорит Катя. — Это же лекарство!

Повар Сережкин видит, как она огорчена и расстроена. Ему жалко Катю, он хотел бы ей помочь.

Она смотрит на Сережкина.

— Неужели не найдется какой-нибудь выход?

— Так точно, найдется! — быстро говорит он, забирая у Кати сосновые ветки.

Дымок вьется над трубой кухни. Единственный дымок во всем военном городке.

Пляшет огонь в зеве печки.

Повар Сережкин перехватывает рукоятку тяжелого колуна. Из всех сил бьет по крышке стола. Трещат, разламываясь, доски.

Ветром качнуло на заиндевевшей стене объявление:

**«Сегодня, 12 декабря,
митинг.**

**Повестка дня:
сбор средств в фонд обороны».**

У заснеженного склона сопки выстроилась третья рота. Отдельной группой стоят командиры — Егоров, Тихонов, Ведерников, политрук Буткин.

На вершине сопки несколько солдат перекатывают какой-то непонятный тяжелый предмет.

— Будем испытывать новую технику, — с чуть заметной усмешкой объясняет Тихонов политруку. — Начинай, Егоров.

Подбежав к солдатам, Егоров командует:

— Красноармеец Шленкин, займите боевую позицию!

Верзила Шленкин, поскользываясь на снегу, бежит к небольшому окопчику, спрыгивает в него.

Егоров машет солдатам, ждущим на вершине сопки. Те, поднатужась, спихивают вниз непонятный предмет.

Он катится по склону, приближается.

Теперь можно понять, что эта громадная железная бочка. Внутри она наполнена камнями, снаружи обмотана цепями.

Грохоча, завывая, бочка несется вниз — прямо на окоп, где сидит Шленкин.

А Шленкин уже приготовил деревянную гранату. Поднял ее в кулаке.

Все ближе бочка. Бешено хлещут цепи.

Шленкин не выдержал. Одним прыжком сиганул из окопа, отскочил в сторону, провожая взглядом бочку...

— Видите? — говорит Тихонов политруку. —

А надо, чтоб не боялись. Настоящий танк пострашнее.

Солдаты снова вкатывают бочку на вершину сопки.

Шленкин вернулся в строй, шипит, огрызаясь, на Ефима Демидкова:

— Сам попробуй! Окопчик маленький, я не помещаюсь!.. А она же, дура слепая, задеть может!

Политрук Буткин говорит, взглянув на Тихонова:

— Капитан, разреши мне?

Взяв деревянные гранаты, он идет к окопу.

Егоров машет рукой солдатам: «Пускайте!»

Набирая скорость, бочка понеслась вниз. Опять грохот, опять хлещут цепи.

Политрук привстал в окопчике. С неожиданной силой швырнул свою деревянную гранату так, что она раскололась, щепки брызнули, отлетев от бочки. Умелый был бросок.

Бочка промчалась прямо над окопчиком. Проутюжила его, как настоящий танк.

— Во как!.. — Ефим Демидков восхищенно крутнул головой.

А политрук почему-то не вылезал из окопчика. Неподвижно темнела его согнутая фигура.

Егоров первым бросился к окопу.

Буткин сидел, сгорбясь, потирал рукой левую сторону груди.

— Задело вас?!

— Нет, — сказал политрук. — Ничего. Сердце... Не надо мне помогать, я сам!

Оттолкнув руку Егорова, вылез из окопа и пошел, прочь, не оглядываясь.

Похожий на бухгалтера, лысоватый, неприметный, то и дело поправляющий очки, работал в командирской землянке старший лейтенант Сергачев. На столе перед ним лежали папки с личными делами. Низко нагнувшись, Сергачев внимательно изучал страничку за страничкой.

— Вы совсем не помните своих родителей?

— Я ведь говорил — совсем не помню! — ответил сержант Соловей.

— А место своего рождения? Может, какие-

то детали сохранились в памяти? Это был город? Деревня?

— Не знаю.

— Но ведь должны остаться какие-то первые впечатления?

— Я помню только детский дом.

— Но в Белореченский детский дом, судя по документам, вы попали в двадцать втором году. В возрасте шести лет. Странно, что вы ничего не помните из предыдущего времени.

— Помню, что беспризорничал. На каких-то вокзалах жил.

— На каких? Вокзалы разные — южные, северные. В Сибири. На Дальнем Востоке. Какие это были?

— Не знаю.

— Я вас вызову еще раз, сержант. А пока очень прошу подумать и вспомнить. Идите.

— Слушаюсь! — Соловей встал, заученно повернулся через левое плечо и вышел из землянки.

— Товарищ капитан! — негромко позвал Сергачев.

Тихонов в это время пришивал подворотничок. Так и вышел из-за перегородки — держа иголку с ниткой.

— Почему сержант Соловей исполняет обязанности командира взвода? — спросил Сергачев, шелестя бумажками.

— Батальон до сих пор не укомплектован. Командиров не хватает.

— Кем персонально назначен сержант Соловей на должность?

— Мною.

— Вами? Хорошо. Теперь меня интересует красноармеец Демидков, Ефим Иванович, зачисленный в вашу часть одиннадцатого августа сего года. Здесь справка, что он якобы уроженец Смоленской области... И больше никаких документов.

— Почему «якобы уроженец»? — с неприязнью переспрашивает Тихонов. — Он мой земляк. Я в этом убедился.

— Пожалуйста, пригласите сюда командира третьей роты Егорова.

Из-за перегородки появляется Егоров.

— Младший лейтенант Егоров, — все так же негромко спрашивает Сергачев, — когда вы

первый раз встретились с Демидковым? При каких обстоятельствах?

Егоров на миг задумывается. И вдруг начинает полхопывать себя по нагрудным карманам. Что-то ищет.

— Товарищ капитан, — говорит он Тихонову, — тут ему письмо... Я как раз хотел посоветоваться. Ефиму Демидкову письмо. Случайно почтальон Кукенбаев его прочитал...

— Дайте письмо! — приказывает Сергачев.

Берет в руки треугольник. Разворачивает. Пробегает глазами первые строчки.

И бесстрастное его лицо разительно меняется, делаясь испуганным, незащищенным.

— Гос-поди!.. — шепчет он, сдергивая очки.

Землянка, отведенная под лазарет, разгорожена простынями. В белом тесном закутке раздеваются Ефим Демидков, Шленкин, Усольцев, Кукенбаев.

— Заходите! — слышен голос Кати, и Шленкин боком пролезает за простыню.

— Повернитесь ко мне! — приказывает Катя. — Нагнитесь. Откройте рот. Зубы качаются? Кровь из десен выступает?

— Да что вы, товарищ военврач! У меня организм — как часы!

— Головокружение есть? Ноги опухают?

— Ноги всегда такие были!

— Так. Сделаем укол. Ложитесь вот сюда, на живот...

При слове «укол» Ефим Демидков, как ужаленный, вскакивает с лавки. Сгребает свою одежду.

Смеется, глядя на него, Усольцев. А Кукенбаев, сморщась от жалости, предлагает:

— Давай за тебя уколуюсь! Куда хочешь уколуюсь!

В командирскую землянку спускается политрук Буткин. Видит сидящих за столом Тихонова, Егорова, Сергачева.

— Не знаю, что делать, капитан, — говорит Буткин. — С одной стороны, я обязан выступить на этом митинге. А с другой стороны? Я же рапорт подал! Какое я имею право?..

Тихонов молча протягивает ему треугольник письма.

В солдатской столовой всех входящих встречает повар Сережкин. Зачерпывает из бака мутную бурюю жидкость:

— Налетай, орлы! Сегодня по сто грамм дают!

Ефим подозрительно принюхивается:

— Ты чего опять наварил?

— Шампанское «Лесная сказка»! По рецепту военврача Екатерины Ивановны!

— Ежики курносые! — изумляется Ефим, озирая столовую. — А куда столы подевались?!

— По случаю выпивки, Ефим Иванович, — говорит Сережкин, — столы вылетели в трубу. Гулять так гулять.

Место Ефима оказывается как раз под плакатом о сборе средств в фонд обороны.

Прихлебывая напиток из жестяной кружки, Ефим крикает:

— Живой скипидар! Клопы сдохнут! — и вдруг, без видимой связи, спрашивает: — Мужики, а вот сколько, к примеру, новый танк стоит? Не самый здоровенный, а хотя бы средний?

— Купить желаешь? — косится Шленкин.

— Ага.

Из-за пазухи Ефим вытягивает сверток в тряпке. Шикарным жестом разворачивает.

Пачки денег лежат на тряпке. Много пачек.

У Шленкина отвисает челюсть.

— Теткин домик в три окошка, — говорит Ефим. — Вот куплю себе танк, и прямым ходом — на фронт...

— Демидков, на выход! — кричат от дверей.

Сунув деньги обратно за пазуху, Ефим пробирается к выходу.

За дверьми его ждут капитан Тихонов и политрук Буткин.

— Мы должны тебе сообщить... — начинает Тихонов, и не выдерживает. Шагнув, прижимает голову Ефима к своей груди.

В руке у Буткина — треугольное письмо.

Буткин разворачивает это письмо. Теперь он уже в середине столовой, между скамеек, где тесно сгрудились солдаты.

— Товарищи красноармейцы... сынки мои... — произносит Буткин. У него комок в

горле, он почти не может говорить. — Вот что пишет сестра Ефима Демидкова: «Как пришли в деревню фашисты, то согнали всех... и старых, и малых... к Дому культуры... Потом привели тятеньку... и расстреляли на наших глазах. Люди стали кричать, тогда немцы из автоматов по женщинам... по детишкам»...

Слушают солдаты политрука. Темные, исхудалые лица. Стиснутые зубы. Пар от дыхания.

— Там дальше написано... — с трудом продолжает политрук, — как немцы убили... младшего брата Ефима Демидкова. Я вот что думаю, сынки. Не позволено нам подавать рапорты об отправке на фронт. Но мы все-таки добьемся. Чтоб лучшим солдатам разрешили.

Ефим Демидков, оцепенев, сидит в углу. Кажется, он ничего не слышит, не видит.

Но вот он поднимается. Идет к политруку. Вынимает из-за пазухи деньги.

— Это... в фонд обороны... Возьмите.

У штабной землянки пофыркивает мотором грузовик, покрашенный известкой. Шофер нетерпеливо выглядывает из кабины.

Ефим Демидков, в новой необмятой шинели, с вещевым мешком через плечо, прощается с Тихоновым и политруком.

— Вот полевая почта, где мои сыновья служат, — Буткин сует ему бумажку. — Не потеряй. Обязательно просись к ним!..

Потом Тихонов обнимает его.

— Пиши хоть изредка, Ефим Иванович. Ждать будем.

Ефим забрался в кузов. Помахал рукой. Грузовик, уменьшаясь, покотился по дороге.

Петляет замеченная дорога между одинаковыми сопками. Метель начинается.

Внезапно Ефим видит темные точки впереди.

Растянувшись длинной цепью, по колена в снегу, солдаты третьей роты носят дрова.

С тяжелым чурбаком на плече Шленкин делает несколько шагов, передает чурбак Усольцеву, тот, пройдя свою дистанцию, отдает чурбак Сережкину...

Медленно работает живой конвейер.

Солдаты видят Ефима, кричат ему что-то, машут рукавицами, шапками.

И он машет рукой, прощаясь с каждым.

Весело постреливают дрова в железной печурке. Блаженствует третья рота — кое-кто даже скинул шинель, ушанку...

— Как в Ташкенте! — улыбается Шленкин, лежа на нарах. — Товарищ младший лейтенант, расскажите еще какую-нибудь книжку! Для полного удовольствия!

У печурки сидит Егоров, глядит в огонь.

— Да вы замучились сегодня, какие книжки...

— Товарищ младший лейтенант! — просит Шленкин. — Филипп Андреич!..

— Ну ладно, — соглашается Егоров. — Расскажу. Была такая историческая личность — протопоп Аввакум...

— Священник, что ли?

— Священник. И один из первых русских писателей. Удивительный человек. И судьба ему выпала удивительная, прямо фантастическая... Вы представить не можете, что он испытал, что он выдержал, что перенес...

В землянку влетает старшина Подкорытов:

— Боевая тревога!! В ружье!..

Моментально пустеет землянка. Только кто-то один остался на нарах.

— Сержант Соловей! — укоризненно басит Подкорытов. — Ваш взвод уже давно построился!

Приглушенно звучат команды.

Взвод за взводом ныряет в метельные вихри, пропадает во тьме.

Привычно занимают окопы на рубеже обороны, пристраиваются в огневых ячейках. Руками отбрасывают снег.

С японской стороны ударяют лучи прожекторов. Нестерпимый свет заливают сопку. Ничего не видать окрест, резь в глазах, слепота.

Заслонился ладонью Егоров, заслонился Шленкин. Отвернулась ослепленная Катя, бежавшая по ходу сообщения.

Уткнулся в согнутый локоть сержант Соловей.

— Огня не открывать! — донесся крик Тихонова.

Соловей оглянулся. Движения его стали резкими, судорожными. Он метнулся в пустую огневую ячейку, присел. И когда луч прожектора сдвинулся в сторону, Соловей рывком перевалился через бруствер.

Разом погасли прожекторы. Тьма. Только ветер свистит.

А через минуту, едва глаза начали привыкать к темноте, — вновь удар света.

Политрук Буткин на НП говорит Тихонову:

— Психическая атака?

Накручивая ручку полевого телефона, отвечает вместо Тихонова лейтенант Ведерников:

— Сейчас увидим. Но похоже — обычная провокация. На нервах играют...

Щелкнула пуля о бруствер, разлетелись ледяные брызги.

— Снайперы бьют? — спрашивает Буткин.

— Ну, к этому мы привыкли, — усмехается Ведерников и вдруг ничком падает на аппарат.

Один из прожекторных лучей неожиданно ринулся вниз, к подножию сопки. Туда же переместились второй, третий...

В скрещении лучей, в фокусе света — человеческая фигурка. Увязая в снегу, человек бежит к линии границы.

— Это еще кто?! — забыв о снайперах, Шленкин выглядывает через бруствер.

Егоров вбегаёт на НП:

— Товарищ капитан, это — сержант Соловей! Разрешите... можно одним выстрелом!..

— Отставить.

— Уйдет же, товарищ капитан! Уйдет!..

Человеческая фигурка все ближе и ближе к полузамеченному проволочному забору.

Тихонов говорит:

— Там минное поле.

Бежит фигурка, размахивая над головой какой-то тряпкой. И тут фонтан снега, перемешанного с землей, накрывает ее.

На японской стороне в метельной тьме вспыхивают фары. Десятки, сотни фар. Слышится рев двигателей.

— Приказ: огня не открывать! — кричит Тихонов.

Бьет артиллерия. С воем летят реактивные снаряды знаменитых «катюш». Бегут, стреляя из автоматов, пехотинцы. Лавина танков катится, все сметая на пути.

Это хроника. Хроника конца войны.

Голос диктора сообщает: «...Час возмездия близок. Фашистский зверь огрызается, но ему не спастись и в своем проклятом логове. Тот, кто пришел к нам с мечом, от меча и погибнет! Видите — это дорога на Берлин. Только вперед! К полной победе!..»

Стрекочет кинопередвижка. Сеанс идет в знакомой землянке, приспособленной под столовую и клуб.

— Гляди, на Ефима похож! — вскрикивает Шленкин, локтем пихая Кукуенбаева. — На Ефима Демидкова! Помнишь его?..

За четыре минувших года еще сильнее изменился Шленкин. Уже чуть постарел, отпустил усы. И на плечах у него — погоны старшего сержанта.

Грохочет в ночи эшелон — теплушки, укрытые брезентом платформы.

В свете фонаря видна надпись на брезенте: «Сельхозтехника».

Эшелон остановился. Чьи-то руки стаскивают брезент. Под ним — танк «Т-34» с несколькими звездочками на башне.

Знакомые сопки не желто-бурые, не снежно-белые, а такие, какими мы их еще не видели — зеленые.

Они ярко, празднично зеленые, с пятнами весенних цветов.

Ездовой Кукуенбаев везет с погранзаставы воду. Привычно вышагивает лошадь, колеса поскрипывают. Кукуенбаев дремлет, спиной привалясь к бочке.

Вдруг он слышит тяжелый рокот. Из распада выезжает танковая колонна.

Одна из «тридцатьчетверок» сворачивает и нагоняет водовозку. Лошадь, напуганная ревом двигателя, шарахается в сторону. Возмущенный Кукуенбаев грозит танку кнутовищем.

Откидывается башенный люк. Высунувшись по пояс, какой-то старшина — усатый, бравый, смеющийся — глядит на Кукуенбаева.

— Дай водички попить!

— Ефим!.. — потрясенно взвизгивает Кукуенбаев. — Ефим Иваныч!..

Демидков спрыгивает с танка. Они бегут друг к другу, обнимаются.

И вдруг слышат беспорядочные выстрелы. Они доносятся от погранзаставы — винтовочная пальба, хлопки ракетниц. Красные и желтые огни взлетают в небо.

— Что там? — не понимает Кукуенбаев.

Из башенного люка показывается еще один танкист:

— Старшина, сообщение передают!.. Война кончилась!..

Старший сержант Шленкин выстроил около землянки свое отделение. Производит осмотр. Идет от бойца к бойцу, придирчиво осматривает ботинки, гимнастерки, подворотнички.

Большинство подчиненных Шленкина — совсем мальчишки. Новобранцы.

— Рядовой Чебаков, — говорит Шленкин, — наряд вне очереди на кухню. За неопрятный внешний вид.

Тощенький лопухий Чебаков краснеет и обижается:

— Я знаю, зачем вы меня отправляете на кухню!

— Прекратить разговоры, Чебаков!

— Не за внешний вид отправляете, а чтобы я питался добавочно. А я не голодаю! У меня такое сложение!

Неподалеку в траве лежит старая бочка, обмотанная цепями. Она вся измятая, побитая. Уработали бочку за четыре года.

— А это что такое?! — строго спрашивает Шленкин. — Почему тут учебное пособие бросили?

— Потому что она дырявая! — отвечает Чебаков.

Шленкин подходит, ударяет по бочке носком ботинка. И ботинок проваливается внутрь, раскрошив ржавое железо...

В этот миг за сопкой раздаются выстрелы. Несколько ракет взлетает.

А к землянке мчится водовозная бочка. Она выплывает дикие кренделя. Выплескивается из нее вода, нелепыми скачками несется

лошадь, ездовой Кукенбаев, стоя во весь рост, что-то ликующе выкрикивает, крутя над головой вожжами.

Внезапно над всем военным городком разносится голос Левитана, сообщающий о капитуляции фашистской Германии. Это радисты включили трубу громкоговорителя на столбе...

Гвардии старшина Демидков заглянул в ту землянку, где жил четыре года назад.

На груди Ефима сияют боевые ордена и шеренги начищенных медалей. Как говорится, «вся Европа» у него на груди.

— Ничего, мужики, для вас новые чека-нят... — успокаивает он, ловя завистливые взгляды.

Нет наград у его бывших сослуживцев. Ни одной.

— Теперь уже не получишь! — вздыхает лопухий Чебаков.

Ефим смотрит на него мудро, все понимая. Усмехается:

— Конец всем подвигам?

— Когда мирная служба, трудней получить!

— А я вот все думаю, — говорит Ефим, — почему меня из-под Берлина опять на восток перекинули? И приказ: соблюдать строжайшую секретность. По дороге лекции нам читали — дескать, милитаристская Япония с нашими союзниками воюет, китайцев грабит...

— Так вы думаете?.. — насторожившись, распрямляется Чебаков.

— Чего я думаю — пока военная тайна. Но запомни: очаг мировой войны еще не потушен...

В командирской землянке — приготовления к празднику.

Катя хлопчет у стола, расставляя небогатое угощение. Лейтенант Барышников ставит в снарядную гильзу букетик цветов. Появляется Буткин с канцелярским графином:

— Катя, где спирт? Разбавлять же надо!

Катя забежала за перегородку. Там капитан Тихонов надевает парадный китель.

— Катя, — шепчет он, — я решил — мы сегодня скажем... Все скажем!

— О чем?

— Что мы с тобой — муж и жена!

Катя приникает к нему, прижимается щекой к его плечу.

— Я бы не выдержал без тебя, Катя. Я тебя очень люблю. Прости за все... Я хочу, чтобы мы никогда больше не расставались...

Она поднимает счастливый взгляд:

— Зачем же нам расставаться, Павлик? Все кончилось...

За перегородкой разносится громкая команда Барышникова:

— Товарищи офицеры!..

Это в землянку вошел генерал Разин. Возбужденный, радостный.

— Вольно! — говорит он. — Уже празднуете? Меня возьмете в компанию?

— Милости просим, товарищ генерал!

— Где Тихонов? Вот кому счастье привалило! Тихонов, иди сюда, получай!.. — в руке генерала бумажный листок. — Семья у тебя нашлась, Тихонов! И жена, и ребятишки! Все живы-здоровы!..

За перегородкой Катя отшатнулась от Тихонова. Смотрит ему в лицо.

А он поворачивается, идет, как слепой. Берет у генерала бумажный листок. Читает.

И медленно шагает к выходу из землянки.

— Ничего, пусть в себя придет, — говорит генерал. — Понятно: такое событие! А вас прошу за стол. У меня пять минут, дорогие мои однополчане. Выпьем за Победу! Мы не сражались на Западе, но в великой этой Победе есть и наш вклад. Мы все сделали, что могли. Это и наша с вами Победа!..

Сумерки спустились над сопками. Но справа и слева все раздаются залпы, все взлетают ракеты.

Егоров вышел из землянки и смотрит в расцвеченное огнями небо.

Он видит сияющий солнечный день.

Маленький всадник скачет по мокрой от недавнего дождя полевой дороге. Лошадь разбивает копытами лужи, вспыхивают радужные брызги.

— Папа!.. — кричит мальчишка. — Война кончилась!..



Содержание журнала «Искусство кино» за 1980 год

Цифрами обозначен номер журнала

Приветствие Л. И. Брежнева советским кинематографистам (в связи с 60-летием советского кино)

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева участникам и гостям VI Международного кинофестиваля в Ташкенте

Постановление Пленума Центрального Комитета КПСС от 23 июня 1980 года «О созыве очередного XXVI съезда КПСС»

Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза, Президиуму Верховного Совета Союза ССР, Совету Министров СССР, товарищу Леониду Ильичу Брежневу (письмо участников торжественного собрания, посвященного 60-летию советского кино)

К 110-Й ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. И. ЛЕНИНА

Зайцев Н. Уроки экранной Ленинианы 4
Каюров Юрий. Перспективы поиска 4
Туманова Н. Им выпало счастье начать 4

К 35-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ПОБЕДЫ

Матвеев Евгений. Родины ради 5
Славин Константин. Фильм нашей судьбы 5

ГОТОВЯСЬ К XXVI СЪЕЗДУ КПСС

Аббасов Шухрат. Поступь истории 10
Антонова В. Герои остаются с нами 11
Баталов А. Формирование героя и формула профессии 11

Денисенко Владимир. Художник — герой — зритель 10
Донской Марк. Воспитывать коммунистического человека 10
Згуриди Александр. Кино в эпоху НТР 12
Кулиджанов Л. На пороге нового пятилетия 11
Мащенко Н. Ответственность перед будущим 12
Шенгелая Э. Сегодня и всегда 12
Путь к современнику
Ашимов Асанали. Пафос утверждения 11
Батыров Равиль. Идеал — против идеализации 11
Белохвостикова Наталия. Встать на позиции героя 11
Богатырев Юрий. Без хрестоматийного глянца! 11
Вабалас Раймондас. Герой и зритель 11
Глазский Михаил. Человеку свойственно стремление к совершенству 11
Джигарханян Армен. Образ героя нельзя снижать 11
Жженов Георгий. Красота борца 11
Карасик Юлий. Пример для подражания? Или повод для раздумий? 11
Крючков Николай. Мой герой из песенного времени 11
Левчук Тимофей. Цельность 11
Макарова Инна. Будем мечтать! 11
Никоненко Сергей. Стремление к добру 11
Санаев Всеволод. Идеальный герой? Да, но не идеальная схема! 11
Соловьев Сергей. Сила равнодушия 11
Хейфиц Иосиф. Доверие к герою 11
Экран этих дней
Алов А., Наумов В. «Тегеран-43» 12
Басов В. «Факты минувшего дня» 12
Боровик Г., Славин К. «Всего дороже» 12
Егiazаров Г. «Коней на переправе не меняют» 12
Левчук Т. «От Буга до Вислы» 12
Матвеев Е. «Особое важное задание» 12
Трошкин В. «Старт в великое будущее» 12
Четвериков В. «Половодье» 12
Чхеидзе Р. «Твой сын, земля» («Повесть о секретаре райкома») 12

СОВЕТСКОМУ КИНЕМАТОГРАФУ — 60 ЛЕТ

Высокая миссия советского экрана
Рошаль Григорий. Для масс 1
Соловьев Василий. Плечом к плечу с героем 1
Степанков Константин. Созидательная сила искусства 1
Туров Виктор. Мы смотрим в будущее 1
Черенцов Лев. Портрет человека 1

НАВСТРЕЧУ ОЛИМПИАДЕ-80

Кино и спорт: во имя человека
Борзов Валерий. Ведущие игру 7
Буре Владимир. Героинка прошлого и настоящего 7
Долгушин Александр. Смеяться, право, не грешно 7
Калинина Ирина. О чувствах добрых 7
Старшинов Вячеслав. Человек в спорте и спорт на экране 7
Токарев С. Исследование в ритме баллады 7

НА ТРЕТЬЕМ ВСЕСОЮЗНОМ СОВЕЩАНИИ РАБОТНИКОВ КИНО

Ермаш Ф. Т. О повышении роли кино в коммунистическом воспитании трудящихся в свете Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» 8

Прения по докладу Ф. Т. Ермаша: Аксенов В. Е., Вагин С. Е., Габрилович Е. И., Граматиков В. А., Гурченко Л. М., Данелия Г. Н., Иванов А. С., Кулиджанов Л. А., Медведкин А. И., Олененко Ю. А., Птичкин Е. Н., Разумов В. С., Руднев О. А., Сизов Н. Т., Тарасюта М. А., Тарковский А. А., Трегубович В. И., Фартусов Ф. А., Филиппов А. Г., Хитрук Ф. С., Черных В. К., Чулюкин Ю. С., Шенгелая Г. Н., Юсов В. И.

XI МКФ В МОСКВЕ

Алексин Анатолий. Во имя грядущего . . . 3
Баскаков Владимир. В ритме времени . . . 1
Глазами детей . . . 3
Искусство мужает в борьбе (международный «круглый стол» журнала «Искусство кино» на XI МКФ в Москве): Бардем Хуан Антонио (Испания), Вайсфельд Илья (СССР), Игнатовски Владимир (Болгария), Кареш Буджема (Алжир), Массин Хосе (Куба), Сен Мринал (Индия), Де ла Сэрда Клементе (Венесуэла), Шлегель Ханс-Йоахим (ФРГ), Шумани Петер Б. (Западный Берлин) . . . 2
Махнач Леонид. Кинопублицистика: взгляд на мир . . . 3
К премьере фильма С. Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!» . . .
Алему Хайманот: «Талант великого режиссера захватывает и сейчас» . . . 2
Афолайм Адейеми: «Это удивительный фильм...» . . . 2
Боноски Филипп. Революция питала его творчество . . . 2
Лопес Портильо Маргарита. Благодарность Мексики . . . 2
Медведев Армен. Из Москвы в Мангейм . . . 2
Ольхович Серхио: «Я увидел на экране свою страну...» . . . 2
Юрнев Ростислав. Возрождение шедевра «...Свое неповторимое слово» . . . 2
Кавалерович Ежи: «Кино — это целый мир» . . . 3
Кесьлевский Кшиштоф: «Наша позиция должна быть активной» . . . 1
Майнке Харальд: «Московский фестиваль — хорошая школа» . . . 3
Рози Франческо: «Главное — верность жизненной правде» . . . 1
Санхинес Хорхе: «Связь с народом — источник силы искусства» . . . 1
Фабри Золтан: «Опыт советского кино принадлежит всему миру» . . . 1
Христов Христо: «Двигаясь от факта к обобщению» . . . 3
Чыонг Ха Суан: «Настоящее искусство не стареет» . . . 1

VI МКФ В ТАШКЕНТЕ

«В авангарде идейного развития...» . . .
Висенте Ибарра Карлос. Мы знаем, кто наш друг . . . 10
Сатхе Васант. Пусть крепнет наша дружба . . . 10
Голден Лия. Кинодебют Мозамбика . . . 10
Липков Александр. Ташкент-80: экран, обращенный к жизни . . . 10, 11
Новая победа сил мира и прогресса . . . 9
Ода Абду. Ташкент — это отличная школа . . . 11
Сарболянд Абдул Маджид. Наша революция победит! . . . 11
Соболев Ромил. Труден путь к зрелости . . . 5

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

Капица С., Николаев Л. Научный фильм в современном мире . . . 1

Павленок Б. Вглядываясь в жизнь . . . 2
Пашуто В. Кино и отечественная история . . . 2
Прожиго Г. Сибирские маршруты кинодокументалистов . . . 12
Шолохов и кино . . .
Алексеев Михаил. Чудодейственная сила . . . 6
Левчук Т. Могучая сила правды . . . 6
Салтыков А. Все мы его ученики . . . 6
Черных В. Писатель на все времена . . . 6

КИНО И ЗРИТЕЛЬ

Глотов Владимир. Красносельские парадоксы . . . 2
Кулиджанов Л. Обратная связь . . . 3
Почему так взволнованы зрители? («Круглый стол» «ИК») . . . 9
Севернард Ю. — Саенко М. Острова в океане От своего лица . . . 8
Бочавер Наталья. Разноликий мир кино . . . 11
Клячко Татьяна. Наедине с экраным образом . . . 11
Кравченко Вячеслав. Полтора часа моего экранного времени . . . 11

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Богомоллов Ю. Материал жизни и материал фильма . . . 9
Ждан В. Высокая правда метода . . . 3
Зак М. Литература и режиссер . . . 7
Писаревский Д. Братья Васильевы: путь и метод . . . 11
Фрейлих С. Темы для размышления . . . 9
Юрнев Р. Всегда — о будущем . . . 10

МЕМОАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Козинцев Г. Из рабочих тетрадей. Письма Из мыслей о Г. М. Козинцеве . . . 4
Клепиков Юрий. Школа на всю жизнь . . . 4
Трауберг Леонид. О Козинцеве . . . 4
Шкловский Виктор. О том, как родился эпос . . . 4
Романов Ал. Вспоминая Константина Симонова... . . . 9
И мастерство, и вдохновение . . .
Урусовский С. Пространство экрана. Страницы из дневника . . . 3
Андриканис Евг. Кинематограф поэтической образности . . . 3
Горяев В. Пространство Урусовского . . . 3
Донской М. Неутомимый искатель . . . 3
Чухрай Г. Всомогущество камеры . . . 3
Юсов В. Преданность призванию . . . 3
Юткевич Сергей. Канн, 1958 год . . . 3
Юткевич Сергей. Инозримый Охлопков . . . 6

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Герасимов Сергей. Актуальность истории . . . 9
Петров А. «Нужна хорошая мелодия...» . . . 10

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

Бондарчук С. От сердца к сердцу . . . 5
Зархи Александр. Дебют . . . 2, 3
Массальский П. — Терешкович В. Станиславский продолжается . . . 5

ЛАБОРАТОРИЯ

Заргарьян Г. Серьезные задачи серьезного дела 7

ПОРТРЕТЫ

Кичин В. «...И грянул гром» (Людмила Гурченко) 10
 Козенкраниус Ивар. Не все грибы белые (Юри Ярвет) 4
 Розенфельд И. Точное время (Евгений Габрилович) 11
 Толченова Н. Талант высокой простоты (Иван Лапиков) 8
 Ямпольский М. Палитра и объектив (Юрий Норштейн) 2

КЛУБ МОЛОДЫХ

Донец Л. Проблемы «Дебюта» 8
 Климов Владимир. «Здесь, в институте, и потом всю жизнь» 7
 Польская Л., Склянский Г. Мастерская 9
 Вступление
 Краснопольский В., Усков В. Андрей Смоляков 12
 Кулиш Савва. Кирилл Арбузов и Елена Финногеева 12
 Лайус Лейда. Кайе Михкельсон 12
 Малян Г. Софик Саркисян 12
 Менакер Л. Анна Каменкова 12
 Михалков Никита. Лариса Кузнецова и Игорь Нефедов 12
 Фокин Владимир. Андрей Ташков 12

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Баллада о спорте» (С. Токарев) 7
 «Вавилон - XX» (С. Горячева) 12
 (О. Ковалов) 10
 (Л. Лемешева) 12
 (С. Тримбач) 6
 «Венгры» (Александр Трошин) 5
 «Взлет» (Ярослав Голованов) 9
 «Восточная Сибирь», киножурнал (Г. Прожико) 2
 «Впервые замужем» (Э. Барабаш) 9
 «Время», киножурнал (Г. Прожико) 2
 «Выстрел в спину» (Владимир Ишимов) 10
 «Генетика и мы» (В. Трояновский) 7
 «Гнездо на ветру» (Б. Рунин) 7
 «Голоса планеты Сибирь» (Игорь Ачильдиев) 7
 «Девять дней и вся жизнь» (Александр Марьямов) 10
 «Диссонанс» (Сергей Кононыхин) 6
 «Добряки» (И. Вишневская) 9
 «Дом у дороги» (Ю. Тюрин) 8
 «Допрос» (Аркадий Ваксберг) 1
 «Ералаш», детский юмористический киножурнал (Инна Левшина) 8
 «Жена ушла» (О. Ковалов) 9
 «Загадка формулы: спорт плюс искусство» (Сергей Кононыхин) 6
 «Заговор против республики» (Ю. Тюрин) 12
 «Зачем бабируссе клыки?» (Я. Кумок) 5
 «Зеркало времени» (А. Волков) 7
 «Ищу соперника» (А. Качура) 8
 «Карл Маркс. Молодые годы» (Ст. Никоненко) 10
 «Контакт» (А. Волков) 7
 «Красноярцы» (Игорь Ачильдиев) 7
 «Кто сеет ветер» (Дмитрий Мамлеев) 4

«Лаос: становление республики» (В. Трошкин) 7
 «Люди в океане» (М. Власов) 11
 «Мой первый друг» (О. Ковалов) 2
 «Молодая жена» (Л. Польская) 4
 «Москва слезам не верит» (Ел. Бауман) 2
 «На Волге широкой», киножурнал (Г. Прожико) 2
 «Наука и техника», киножурнал (Г. Прожико) 9
 «Наш край», киножурнал (Г. Прожико) 2
 «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (Р. Кречетова) 5
 (Андрей Плахов) 6
 (Ст. Рассадин) 5
 «Нижнее Поволжье», киножурнал (Г. Прожико) 2
 «Осенний марафон» (К. Рудницкий) 3
 «Особо опасные» (Владимир Ишимов) 10
 «Особых примет нет», (Юлия Павленок) 7
 «Отец и сын» (В. Широкий) 4
 «По Дону и Кубани», киножурнал (Г. Прожико) 2
 «Поют самолеты» (Александр Марьямов) 10
 «Северный Кавказ», киножурнал (Г. Прожико) 2
 «Северный Урал», киножурнал (Г. Прожико) 2
 «Сердце» (Ан. Вартанов) 11
 «Сеятель твой и хранитель» (О. Павлов) 1
 «Сибирское притяжение» (Игорь Ачильдиев) 7
 «Сибирь на экране», киножурнал (Г. Прожико) 2
 «Спорт, эмоции, мысль» (Сергей Кононыхин) 6
 «Старшина» (П. Шепотинник) 7
 «Сыщик» (Юрий Щекочихин) 7
 «Сюда не залетали чайки» (Н. Дзюбинская) 1
 «Таежная повесть» (Н. Дзюбинская) 1
 «Территория» (Л. Польская) 4
 «Три, пять, семь, десять...» (Сергей Кононыхин) 6
 «Урал, металл, наука» (Игорь Ачильдиев) 7
 «Утренний обход» (Л. Закржевская) 3
 «Четверо ищут миллион» (Ю. Коршак) 3
 «Экипаж» (А. Плахов) 12
 «Этот «свободный» мир» (Владимир Ломейко) 10
 Письмо в редакцию
 Е. Шохова. К вопросу о ЧП на стройке («С любовью пополам») 9

ИНТЕРВЬЮ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ

Басилашвили Олег. Человек из потока 1
 Богатырев Ю. Герои, не похожие на меня 2
 Бодюл Наталья. Многого ищешь заново 7
 Булгакова Майя. Откуда мы родом 1
 Глузский Михаил. Пора неожиданных ролей 1
 Гундарева Наталья. Право на сложную драматургию 1
 Гурченко Л. Все — в свое время 2
 Довлатян Фрунзе. Думая о зрителе 3
 Жалакявичус Витаутас. Герои в плену ложных представлений 6
 Кононов Михаил. Размышления на досуге 6
 Коренева Елена. Настало время других героинь 5
 Котеночкин В. Для детей — об Олимпиаде 4
 Миколайчук И. Родословная фильма 4
 Самсонов Самсон. Диалоги с героем 8
 Чухрай Павел. Ответственная тема 7

РЕПОРТАЖ СО СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКИ

Кунцев Г. Рабочие будни «Секретаря райкома»	6
Липков А. Что есть профессия?	1

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

Власов М. Кино открывает мир	4
Зись А. Творчески — о творчестве	3
Левин Е. Живое наследие	11
Масловский Г. Начало положено	5
Новиков А. Философия на экране и в теории кино	1
Парсаданов Н. В спорах о методе	8
Савицкий Г. По «буйным волнам» персоналий	3
Ульянова О. Труд души	10
Юренев Р. Устами очевидцев	6

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

С. И. Фрейлиху — 60 лет	
Баскаков Вал. Постигание времени	3
Дубровин Артем. Всегда в разведке	3
Л. О. Ариштаму — 75 лет	
Богомолов Юрий. Необходимость музыки героического	2
Гогоберидзе Лана. Прежде всего — человек	2
Н. А. Крючкову — 70 лет	
Быков Ролан. Он играет Время	12
Ладынина Марина. Долгая счастливая жизнь	12
Чухрай Григорий. Любимый народом	12
Н. Н. Боголюбову — 80 лет	
Давыдов Владлен. Герой нашего времени	1
А. Д. Головне — 80 лет	
Ильин Роман. Один из первых	2
Ф. М. Никитину — 80 лет	
Кадочников Павел. Верность призванию	4
С. Ф. Бондарчуку — 60 лет	
Караганов Александр. Поэзия правды	9
Данелия Георгий. Масштабность	9
Таланкин Игорь. Природа дарования	9
Миколайчук Иван. Обаяние таланта	9
Л. К. Атаманову — 75 лет	
Котеночкин Вячеслав. Уроки гармонии	6
О. П. Жакову — 75 лет	
Макарова Тамара. Мудрость таланта	5
Г. А. Мясникову — 60 лет	
Ракша Юрий. Здравствуйте, учитель!	1
М. А. Швейцеру — 60 лет	
Сергеев Николай. Смысл творчества — поиск	6
Шукуру Бурханову — 70 лет	
Ткачук Роман. Не уставать вам, Шукур-ака!	10
И. П. Иванову-Вано — 80 лет	
Хитрук Федор. Искатель	4

ЗА РУБЕЖОМ

Баскаков Владимир. История и современность в творчестве братьев Тавиани	7
Боброва Ольга. Советское кино глазами итальянцев	12
Искусство атаковать	6
Ишимов В. К эпицентру борьбы	8
Кавалерович Ежи. Художник творит сегодня	8
Капралов Георгий. В тщетных поисках точки опоры	6
Мельвиль Людмила. Милитаризация экрана и ответственность критики	8
Мельвиль Людмила. Подводя итоги «параллельного» кино на Западе	4
Призы и награды советскому фильму	2
Ретроспектива Миклоша Янчо	6
Рубанова Ирина. «Битвы за мир — суровы»	5,6
Савицкий Николай. Объятия Кубы	7

Секвенс Иржи. О прошлом — во имя будущего	12
Советское кино глазами друзей	6
Солас Умберто. Вступая в третье десятилетие...	9
Тарковский Андрей. Федерико Феллини	12
Туровская Майя. В эпоху технической воспроизводимости	4
Шатерникова Марианна. Мираж свободы и иллюзия «демократии»	9
Синерама	4, 5, 7, 9, 11, 12

СЦЕНАРИИ

Добродеев Борис. Попогребский Петр. Особо важное задание	9, 10
Днепров Семен. Фронт в тылу врага	5, 6
Ермолинский Сергей. Денис Давыдов (Эскадрон гусар летучих)	7
Захаров Анатолий. Храбровицкий Даниил. Поэма о крыльях	3, 4
Калецкая Т. Плынут моржи	8
Канович Г., Фридберг И. Лесные фиалки	2
Марков Георгий, Шим Эдуард. Приказ: огня не открывать	12
Соловьев Сергей. Спасатель	1

ИНФОРМАЦИИ

Новые книги о кино	1
Памяти Р. Л. Кармена	10
Посвящается Григорию Козинцеву	7

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

Гребнев Анатолий. Феликс Миронер	11
Микоша Владислав, Ордынский Василий. Константин Симонов	1
Попов Андрей. Даниил Храбровицкий	10

ФИЛЬМОГРАФИЯ

	1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10
--	-------------------------

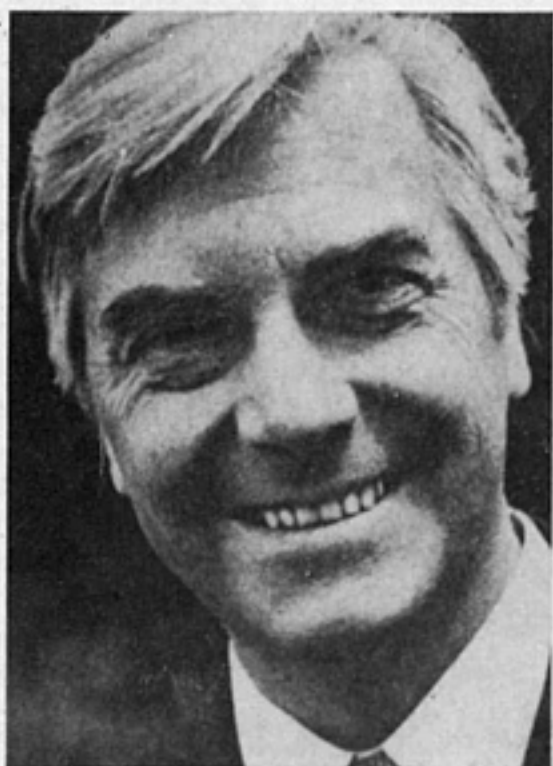


С 75-летием



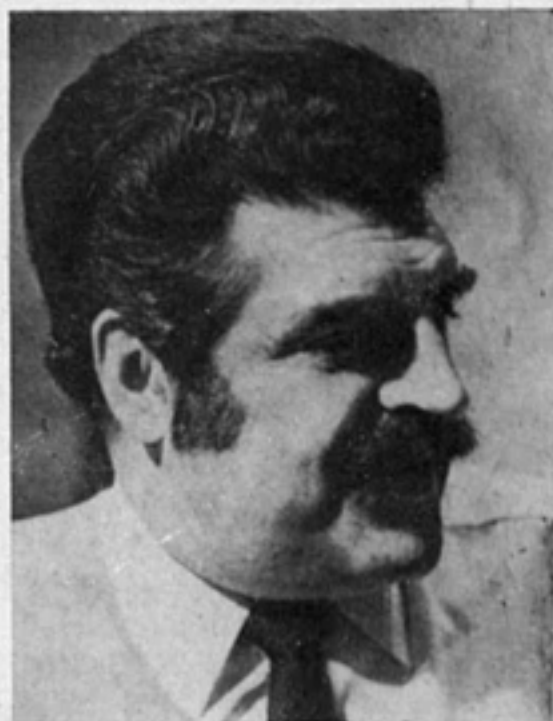
Файнциммера Александра Михайловича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Белорусской ССР и Литовской ССР, лауреата Государственных премий, поставившего фильмы «Поручик Киже», «Котовский», «Константин Заслонов», «Овод», «Без права на ошибку», «Трактир на Пятницкой», «Прощальная гастроль «Артиста» и другие.

С 50-летием



Кузнецова Анатолия Борисовича, народного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Друг мой, Колька!», «Дайте жалобную книгу!», «Бабье царство», «Белое солнце пустыни», «Братушка», «В зоне особого внимания», «Последний шанс» и многих других.

С 60-летием



Френкеля Яна Абрамовича, композитора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, народного артиста Дагестанской АССР, написавшего музыку к кинофильмам «Женщины», «Мужской разговор», «Впереди день», «Когда наступает сентябрь», «Это мы не проходили» и многим другим.

С 50-летием



Рыбникова Николая Николаевича, заслуженного артиста РСФСР, заслуженного деятеля искусств ПНР, снимавшегося в фильмах «Тревожная молодость», «Чужая родня», «Весна на Заречной улице», «Высота», «Девчата», «Война и мир», «Освобождение», «Уходя — уходи» и других.

63597





Эскизы к фильмам

«Твой сын, земля»
(«Повесть о секретаре райкома»)
(режиссер Р. Чхеидзе, «Грузия-фильм»)

«Коней на переправе не меняют»
(режиссер Г. Егиазаров, «Мосфильм»)

«Тегеран-43»
(режиссеры А. Алов, В. Наумов, «Мосфильм»)

«Твой сын, земля»
(«Повесть о секретаре райкома»)
Художники Г. Гигаури,
З. Медзмариашвили

Фото В. Бондарева



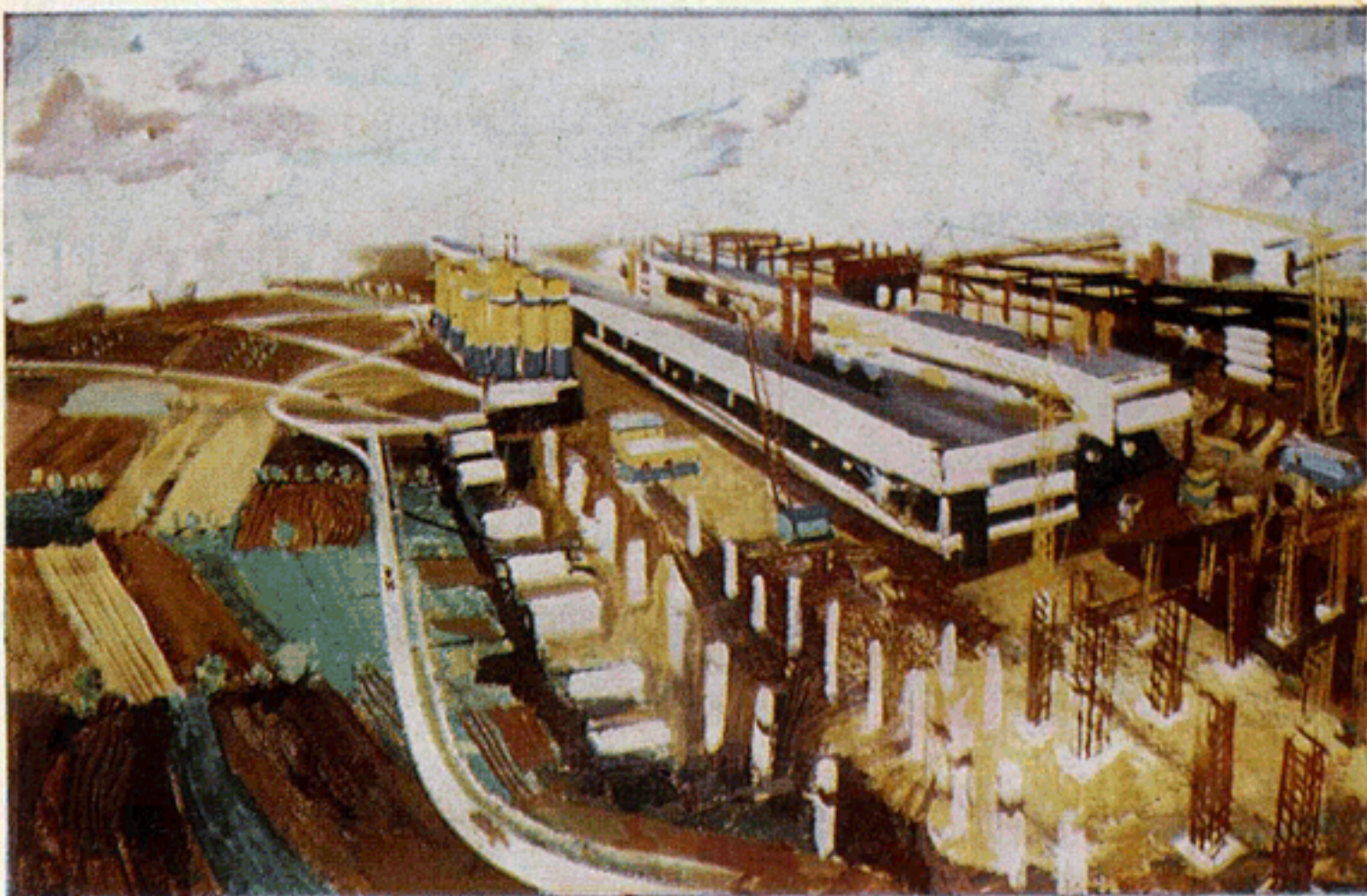


«Твой сын,
земля»



«Коней
на переправе
не меняют»
Художник
В. Филиппов





«Коней
на переправе
не меняют»



«Тегеран-43»
Художники
Е. Черняев,
В. Кирс



«Тегеран-43»

